بیدی

ایک جائزہ

مرتبہ

شہناز نبی

(ریسرچ اسکالر شعبۂ اردو کلکتہ یونیورسٹی)

ناشر : سعید پریمی
۲۸ / اے زبن لین، کلکتہ ۱۶

تعداد : ۵۰۰ (پانچ سو)

سال : جولائی ۸۵ء

طباعت : آفسٹ پرنٹرس ۳ / ایلیٹ روڈ کلکتہ ۱۶

قیمت : ۱۵ / روپے

ملنے کے پتے

عثمانیہ بک ڈپو : ۱۰۴ / لور چیت پور روڈ کلکتہ ۷۳

بک لینڈ : ۴۵۸ / جی ٹی روڈ شیب پور ہوڑہ ۲

بک ایمپوریم : سبزی باغ پٹنہ ۴

عقابی

پیش لفظ

منٹو بیدی اور کرشن کا تکون اردو افسانے کی مختصر تاریخ میں کافی اہمیت کا حامل ہے۔ ناموں کی ترتیب میں ہم چاہے جو تبدیلی کرلیں لیکن ان تینوں کو علیحدہ کر کے یا ان میں سے کسی ایک نام کو حذف کر کے اردو افسانے پر ہم کوئی بات نہیں کر سکتے۔ جہاں تک عوامی مقبولیت کا تعلق ہے کرشن چندر سب سے مقبول افسانہ نگار ہیں۔ منٹو کی شہرت میں ان کی بے باکی اور بے ساختگی کو دخل ہے (فن کے علاوہ) لیکن بیدی ان دونوں سے الگ بہت سوچ کر لکھنے والا افسانہ نگار ہے جو بقول سعادت حسن منٹو لکھنے سے پہلے سوچتا ہے، لکھنے کے بیچ میں سوچتا ہے اور بعد میں سوچتا ہے۔ بیدی ایک ایسا فنکار ہے جو دبے دبے اور کھردرے لفظوں میں مگر ٹھونک بجا کر چول سے چول بٹھا کر اپنی بات کرتا ہے جس سے اس کا قاری نامانوس ہوتے ہوئے بھی اکتاتا نہیں ہے بلکہ اس کے افسانے پڑھنے کے بعد اپنے ذہن پر بہت دیر تک افسانے کی نفسیاتی گتھیوں کی خراشیں محسوس کرتا ہے۔

زیر ترتیب کتاب بیدی کی انہی نفسیاتی الجھنوں کو سمجھنے کی ایک عام سی کوشش ہے۔ اس میں شامل مضامین ان حضرات کے ہیں جو اردو تنقید میں صرف بڑے نام ہی نہیں بلکہ اردو ادب کو سنجیدگی سے پڑھنے اور انہیں عام قاری کو سمجھانے کے سلسلے میں اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔ ان مضامین میں بیدی کے فن کے مختلف گوشوں سے سیر حاصل بحث کے ساتھ ان سمتوں کی طرف بھی نشاندہی کی گئی ہے جس سے

اردو افسانہ گزر رہا ہے۔ بیدی پر لکھے گئے یہ مضامین مختلف رسالوں اور کتابوں میں چھپے تھے جنہیں ایک جگہ جمع کر کے صرف اس لئے پیش کیا جا رہا ہے کہ بیدی پر معلومات کے ضمن میں اردو ادب کے طالب علموں کو اس سے استفادہ کرنے میں آسانی ہو۔

میں یہ دعویٰ تو نہیں کر سکتی کہ یہ انتخاب بیدی کے فن کی پرکھ کا حرف آخر ہے لیکن مجھے اس بات کا یقین ہے کہ بیدی کا مطالعہ کرنے والے اس انتخاب سے بہت کچھ مدد لے سکیں گے۔

آخر میں ان حضرات کا شکریہ ادا کرنا چاہوں گی جن کے مضامین اس کتاب میں شامل ہیں ساتھ ہی اپنے مشفق اساتذہ کرام کا بھی جن کی شفقت نے مجھے اتنی شکتی دی کہ میں اس کتاب کی ترتیب کی ہمت کر سکوں۔ میں نام گنوا کر ان کی نظر میں مشکوک ہونا نہیں چاہتی۔

کتاب کی طباعت میں اگر کوئی خامی رہ جائے تو اس کی سراسر ذمہ داری مجھ پر ہی عائد ہوگی کیونکہ جتنی جلدی میں اس کتاب کی ترتیب اور اشاعت کا پروگرام لیا گیا۔ ایسی امید تو بہرحال کی ہی جا سکتی ہے لیکن انشاء اللہ آئندہ اشاعت میں کتاب اور خوبصورت طریقے سے آپ کے ہاتھوں میں ہوگی۔

شہناز نبی

راجندر سنگھ بیدی

وقار عظیم

بیدی اردو کے سب سے زیادہ جذباتی افسانہ نگار ہیں اور ان کی افسانہ نگاری کا ہر پہلو اسی گہری جذباتیت کا پیدا کیا ہوا ہے۔ جذباتیت کو ہم عموماً ایک ایسے مفہوم میں استعمال کرنے کے عادی ہیں جو ہر چیز کو عقل اور ادراک کی حدوں سے پرے پھینک دیتا ہے اور اس کی حدوں میں داخل ہو کر انسان اپنی پسند، اپنی سہولت، ذہنی آسائش اور سہل نگاری کے آگے باقی ہر چیز کو بے حقیقت گردانتا ہے۔ اپنے وجود اور اس کے خود غرضانہ میلانات ہی سب کچھ بن جائیں تو انسان دیوانوں کی طرح دوسروں کو اپنے اندر جذب کرنے کی فکر میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اور یہ دیوانگی دنیا کی سیدھی سادی، غیر اہم باتوں میں خطابت جوش، شاعری کا غلو در مبالغے کی شدتِ احساس پیدا کر کے سننے والوں کے کانوں میں ڈھول اور نقارے بجانے لگتی ہے اور اس ساری شدت، غلو اور جوش کا نتیجہ عموماً صفر نکلتا ہے۔

بیدی کی جذباتیت اس سلجھے قسم کی جذباتیت سے بالکل مختلف ہے اس میں خطیبانہ جوش کی جگہ ایک ہمدرد انسان کی سی نرمی اور دردمندی ہے اور شاعری کی گھلاوٹ اس میں اونچے اور فہم سے دور رہنے والے فلسفے اور کتابوں سے سیکھی ہوئی نفسیات کا جھوٹا سہارا نہیں۔ یہ جذباتیت دنیا کے دکھ درد کو بھیانک بنا کر پیش کرنا بھی نہیں جانتی، اسے اپنی دیکھی ہوئی ہر چیز کو کاغذ پر اگل دینے کا شوق بھی نہیں۔ یہ جذباتیت تو دنیا کی اچھی اور بری بہت سی چیزوں پر گہری نظر ڈالنے کی عادی ہے۔ اسے ہر چیز کی اوپری سطح سے نیچے، بہت دور گہرائی میں پہونچ جانے کی عادت ہے اور اسی لئے اس کے ہیجان اور اضطراب میں بھی ہر جگہ سکون ہے۔

بیدی کی جذباتیت میں گہرائی اور سکون ہے اور اسی گہرائی نے ان کے افسانے کو اس کا موضوع بھی دیا ہے اور فن بھی اور اسی چیز نے ان کی دیکھی سوچی اور محسوس کی ہوئی چیزوں کو آپس میں

بالکل گھلا ملا دیا ہے۔ کائنات کا بیرونی اور مادی پہلو منظر کے سامنے آتا ہے۔ جذبات اور فکر اس مادی پہلو کی پرورش کر کے اسے اپنے اندر ضم کر لیتے ہیں اور اس طرح کائنات کے مناظر اور واقعات اور افسانہ نگار کی ذہنی کائنات اس کا تخیل اور اس کے جذبات آپس میں مل کر ایک نئی کائنات کی تعمیر کرتے ہیں۔ یہ نئی کائنات بیدی کے افسانے ہیں۔ بیدی کی افسانوی کائنات بہت سی چیزوں سے مل جل کر بنی ہے لیکن جس چیز نے اس میں سب سے زیادہ چہل پہل اور گھما گھمی پیدا کی ہے۔ وہ اس کے کردار ہیں۔ بیدی کا کوئی افسانہ پڑھنے والے ختم کر چکے۔ کے بعد اور بہت سی چیزوں کے نقش سے زیادہ گہرا کسی نہ کسی خاص آدمی کے وجود کا نقش ہوگا۔ جو باقی ہر چیز کو نیچے کی تہوں میں دبا ہوا اوپری سطح پر آ کر سب پر چھا جائے گا۔ کسی کہانی میں ایک۔ کسی میں دو کسی میں دو سے بھی زیادہ کردار ادھر سے ادھر چل پھر کر اپنی باتوں سے عادتوں سے اور ان کے علاوہ اپنے سوچنے کے مخصوص انداز سے ہم پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور چھوڑ جاتے ہیں۔ ان میں سے کچھ کی ہم نے صرف جھلک دیکھی ہے اور کچھ کو اتنی اچھی طرح دیکھا ہے کہ انہیں ہم شاید کبھی بھول ہی نہیں سکتے۔ کوارنٹین میں بھاگو یا زین العابدین میں خود زین العابدین۔ وہ ایسی ہستیاں ہیں، جو بیدی کی کہانیوں کے ذکر کے ساتھ زندہ رہیں گی۔ پھر ان کے علاوہ اغوا میں بہت سے آدمی اور ان بہت سے آدمیوں میں شیخ جی یا زین العابدین میں .. طرح طرح کے لوگ اور ان طرح طرح کے لوگوں میں خود زین العابدین کا ہیرو۔ اس طرح کے بہت سے کردار بیدی کے افسانوں میں جو اس بھیڑ بھاڑ میں بھی ایک دوسرے سے الگ اور اتنے نمایاں ہیں کہ ان کی ذہنی تصویر بنانے اور بہت سی ملی جلی تصویروں میں سے الگ کر دینے میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی۔ ہم بیدی کے کرداروں کو اردو کے تمام افسانوی کرداروں سے بھی الگ کر سکتے ہیں اور خود ان کے اپنے کرداروں میں بھی۔

دوسرے افسانوی کرداروں سے اس طرح کہ ان کے خاص خاص کرداروں میں تخیل کی رنگینی اور پختہ کاری ہوتی ہے اور تخیل کی یہ رنگینی اور پختہ کاری انہیں طرح طرح کی ذہنی اور بعض اوقات جسمانی آلام میں مبتلا کرتی ہے۔ ہمدوش کے کئی کردار۔ گرم کوٹ کا ہیرو اور رحمان اسی کے بھٹکائے ہوئے ہیں یا دوسرا کنارہ یا ایولاش بھی اسی نفسیاتی کشمکش کا نتیجہ ہیں۔ بیدی کے کردار کسی خاص الجھن میں مبتلا ہیں۔ اس الجھن میں ان کے جذبات میں اتار چڑھاؤ ہوتا ہے۔ ایک خیال پیدا ہوتا ہے۔

وہ دوسرے خیال کو جگہ دیتا ہے لیکن فوراً ہی کوئی واقعہ جیسے اتفاقیہ ہوتے ہوئے بھی اتفاقیہ
نہیں کہا جا سکتا خیال کی رو بدل دیتا ہے کچھ دیکھا یا کچھ سنا اور اس ذرا سے دیکھنے یا سننے نے خوشی
کو مایوسی یا مایوسی کو خوشی سے بدل دیا۔ بیدی کرداروں کے اس ذہنی اور جذباتی اتار چڑھاؤ کی بہت
اچھی مصوری کرتے ہیں۔

تخیل کی رنگینی اور پختہ کاری کے علاوہ ایک دوسری چیز جس کا بیدی کے کرداروں پر گہرا اثر
ہے، وہ عادات کی پختگی ہے۔ عادت راسخ ہو جاتی ہے تو نفسیاتی اصلاحوں کو بھی ان کے سامنے سپر
ڈالنی پڑتی ہے۔ زین العابدین ہزاروں جتنوں کے بعد بھی جیسا تھا ویسا ہی رہتا ہے۔
اور بھولو رام "پنشن پانے کے بعد بھی غلامی کے دکھائے ہوئے راستہ ہی پر چلتے رہتے ہیں انسان
کے چھوٹے چھوٹے کاموں میں بھی ذہنی عمل اور جذبات کو جو گہرا دخل ہے۔ بیدی نے اس کی اہمیت پر
غور کیا ہے اور اس لئے جو بات دوسروں کی کہانیوں میں بالکل غیر ضروری اور سپاٹ معلوم ہوتی ہے۔
ان کی کہانیوں میں کسی نہ کسی نفسیاتی تحریک کی تشریح بن جاتی ہے۔ ہڈیاں اور پھول میں کئی
مواقع ایسے ہیں جو دیکھنے میں بے محل معلوم ہوتے ہیں لیکن حقیقت میں ان کی کہانی میں موجودگی اس کی
نفسیاتی بنیاد کو زیادہ مضبوط اور مستحکم بناتی ہیں۔ بیدی نے اپنے افسانے میں جتنے کرداروں سے
ہمارا تعارف کرایا ہے۔ انہیں کھوکھلا ڈھانچہ بنا کر معلق نہیں چھوڑا۔ ہر کردار کی تخلیق کسی خاص
موقع اور مقصد کیلئے ہوئی ہے اور اس موقع اور مقصد کیلئے اس میں جو جذباتی اور نفسیاتی عنصر
ڈالے گئے ہیں وہی اس کردار کو ہر دوسرے کردار سے الگ تھلگ کر دیتے ہیں۔ بیدی کا ہر کردار جب کچھ
کہتا یا کرتا ہے تو اس کی کوئی نہ کوئی خاص وجہ ہوتی ہے۔ اس کی چھوٹی سی چھوٹی حرکت کیلئے کوئی
جذباتی یا نفسیاتی جواز موجود ہے اور یہی جذباتی یا نفسیاتی جواز ہے کہ بیدی کی کردار نگاری میں
حقیقت نگاری کی گہرائیاں اور باریکیاں دونوں موجود ہیں۔ ان کی صحبت میں رہ کر ہم کبھی
اکتاتے یا گھبراتے نہیں اس کے تخیل کی پختہ کاری جب اسے سوچنے پر مجبور کرتی ہے تو ہمیں اس کی رنگینی
میں لذت محسوس ہوتی ہے اور ہم خود بھی افسانہ نگار کی طرح یہی سوچنے لگتے ہیں کہ جذبات آدمی کو
خرد سے ہنگے پڑتے ہیں لیکن دیر یا خرد سے وقتی جذبات یقیناً بہتر ہیں۔
بیدی کے نزدیک ہر انسان کے ہر عمل کی نفسیاتی تاویل اور جذباتی تحلیل کی جا سکتی ہے۔

عموماً اس فلسفیانہ خیال کو تخلیقی ادب میں اپنا رہنما بنانے میں گرداندیشے ہوتے ہیں۔ فلسفہ کی خشکی اور شاعری کی مبالغہ آمیز رنگینی لیکن بیدی نے ہر جگہ اس بے رنگی و رنگین سے اپنا دامن بچایا ہے۔ ان کے کردار زندگی کی حدوں سے ایک قدم بھی آگے نہیں نکلے۔ ان کی نفسیاتی یا جذباتی زندگی بیرونی حالات کی پیدا کی ہوئی ہے۔ واقعات اور کرداروں میں برابر ایک گہرا اور بامعنی ربط ہے واقعات ہی انسان کو تخیل اور فکر پر آمادہ کرتے ہیں اور وہی کسی نہ کسی عمل کی طرف لے جاتے ہیں۔ انہیں سے گذری ہوئی زندگی کی یادیں وابستہ ہوتی ہیں اور اس لیے کسی کردار کو اس کے بیرونی ماحول سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔

بیدی کی کردار نگاری کی بنیاد تین چیزوں پر ہے۔ وسیع اور عمیق مشاہدہ، مطالعہ کا پیدا کیا ہوا نفسیاتی نقطۂ نظر اور گہری جذباتیت سے متاثر فکر و تخیل کا اندازہ مشاہدہ نے دنیا دی زندگی کے ہزاروں پہلوؤں کی چھوٹی بڑی باتیں دکھائیں۔ نفسیاتی نقطۂ نظر نے آنکھوں سے دیکھی ہوئی حقیقتوں میں چھپی ہوئی ایک اور گہری حقیقت کی طرف مائل کیا اور جذباتیت اور فکر نے اس نئی حقیقت میں نئی رنگ آمیزیاں کیں۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کی کردار نگاری اور اس کے ساتھ چلنے والی حقیقت نگاری عام حقیقت نگاری سے بالکل مختلف ہے وہ چیزوں کو جیسا دیکھتے ہیں ویسا ہی پیش کر دینے کو فن کے منافی سمجھتے ہیں۔ ہر دیکھی ہوئی چیز (خواہ وہ فطری منظر ہو یا انسانی عمل) جو کچھ وہ نظر آرہی ہے اس سے کہیں زیادہ چھپی ہوئی ہے۔ بیدی اس ظاہری حقیقت سے زیادہ اس کے پیچھے یا اس کی تہہ میں چھپی ہوئی گہری حقیقت کے مصور ہیں یہی وجہ ہے کہ بیدی انسانے میں محض منظروں کے حسن اور دلکشی کے علاوہ اس کے وجدانی اور نفسیاتی اثرات پر زور دیتے ہیں وہ جو کچھ دیکھتے ہیں اس پر تخیل اور جذبات کا رنگ چڑھا کر اس میں زندگی اور اس کے نتیجوں کی گہرائی پیدا کر دیتے ہیں۔

بیدی نے انسانی کردار کو جذبات اور تخیل کے جس دائرے میں چلتا پھرتا دکھایا ہے اس کے پیچھے ہر جگہ کبھی زندگی کا پس منظر ہے اور یہ پس منظر کسی جگہ کھوکھلا یا سپاٹ نہیں۔ اس میں تنوع کی رنگینی بھی ہے اور منظر کی گہرائی بھی۔ انہوں نے زندگی کے ایک نہیں بہت سے پہلوؤں کو ان کی باریکیوں اور گہرائیوں میں جا کر دیکھا ہے۔ اپنے کئی انسانوں میں انہوں نے متوسط گھرانوں کی زندگی کو اپنے

خیال اور فکر کا محور بنا ہے۔ اس زندگی میں انسان جو کچھ کرتا ہے اور اس کرنے میں اس کے خیالات اور جذبات کی رو جس طرح نت نئے راستے اختیار کرتی رہتی ہے اسے بیدی نے ایک مصور کی طرح پیش کیا ہے، جس سے ذہن پر موضوع کے ہر خدو خال کا گہرا نقش ہوتا ہے لیکن وہ اپنی فنی نظر کی رہبری میں ان بہت سی چیزوں میں سے صرف گنی چنی چیزوں کو اسے شعور کی گہرائی سے نکالتا ہے اور ان گنی چنی چیزوں سے اپنی تصویر میں زیادہ سے زیادہ تاثیر اور نظر فریبی پیدا کرتا ہے۔ بیدی کا بھی یہی حال ہے۔ انہوں نے بظاہر ہندوؤں کی سماجی، مذہبی اور ذہنی زندگی کا مشاہدہ اور مطالعہ اسی گہرائی سے کیا ہے۔ ان کے تہوار، ان تہواروں کے سلسلے میں مختلف رسم و رواج، شادی بیاہ۔ اور اس طرح کی اور بہت سے سماجی اور معاشرتی ادارے ان میں ملا جلا عقیدہ اور توہم یہ سب چیزیں ان کی نظر میں سمائی ہوئی ہیں اور وہ ان میں سے ہر ایک چیز سے مناسب موقعوں پر مناسب کام لیتے ہیں۔ "چھوکری کی لوٹ"، "منگل اشٹکا"، "گرہن" اور "غلامی" میں ہندو گھرانوں کا یہی ملا جلا ماحول ہے اور اسی ماحول میں رہ کر بیدی نے فنکار مصور کی طرح ہمارے ذہن کو کچھ گہری نفسیاتی اور جذباتی حقیقتوں سے روشناس کرایا ہے۔

ان ہندو گھرانوں کے علاوہ بیدی کے افسانوں میں متوسط طبقے کی زندگی کا گھریلو اور روزمرہ کا ماحول ہے۔ کلرک ہیں ان کے معمولات زندگی ہیں۔ مزدور ہیں اور اقتصادی بدحالی سے دبے ہوئے غریب ہیں لیکن ان سب چیزوں میں ان کا نقطۂ نظر محض اشتراکی نہیں وہ اس سے بھی آگے بڑھ کر انسانیت کے وسیع اور درد مند نقطۂ نظر کے قائل ہیں۔ وہ ہڑتال اور اقتصادی بدحالی سے زیادہ اہم اس چیز کو سمجھتے ہیں کہ آدمی کھائے کیا۔ کل ہونے والی بات سے کہیں زیادہ اہم ان کے نزدیک آج کی بات ہے اور اس آج کی بات میں جہاں ایک طرف انہوں نے حقیقت نگاری کے مادی پہلو سے بھی کہیں زیادہ اس نفسیاتی تجزیہ پر زور دیا ہے۔ وہاں ہماری سماجی زندگی کے بہت سے پہلوؤں پر تنقیدی اور طنز آمیز نظر بھی ڈالی ہے۔ اس تنقید اور طنز میں مصوری بھی ہے اور کردار نگاری بھی اور اس کے ساتھ ملا جلا وہی نفسیاتی اور تحلیلی انداز بیان بھی۔

اردو کے بہت سے دوسرے افسانہ نگاروں کی طرح بیدی کے افسانوں میں بھی بہت

سی جگہ عورت نظر آتی ہے لیکن ان کے یہاں دو ایک موقعوں کو چھوڑ کر عورت صرف رومان کا دوسرا نام نہیں۔ عورت کے تصور کے ساتھ رومان کا جو قدرتی جذبہ موجود ہے اس کا احساس بیدی کو بھی شدت سے ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ جو چیز برابر اس تصور کی ہم کناں رہی ہے وہ دنیاوی علائق ہیں۔ وہ عورت اور اس کے رومان کو تعلقات کی فضا میں رہ کر دیکھتے دکھاتے ہیں۔ جن کے بغیر عورت کی فطرت کی تکمیل نہیں ہوتی۔ عورت، بیوی ہے بہن ہے اور اس کے علاوہ اس کے دم سے دنیا کے بہت سے رشتے ناطے ہیں اور انہیں رشتے ناطوں میں رومان بھی ہے جو عورت کو اس کے حق نہیں دیتا۔ بیدی کے دل میں اس عورت کے لئے جو بیوی کہے بڑے رومانی جذبات ہیں۔ گھر کے سیدھے سادے ماحول میں انہوں نے جہاں کہیں ان سچے اور پر خلوص جذبات کی ترجمانی کی ہے۔ پڑھنے والے کا دل اس رومان کی لطافتوں میں ڈوب جانا چاہتا ہے۔ اس کے من بھلاتے منظروں کو دیکھ کر آنکھوں میں خوشی اور تاثیر کے آنسو چھلکنے لگتے ہیں۔ ان کے افسانہ "گرم کوٹ" میں عورت کی اس فطرت کی جتنی اچھی تصویر ہے میرے نزدیک اردو کے کسی اور افسانے میں نہیں۔ عورت جسے سماج میں بہت اونچا درجہ ملنا چاہئے اسے سماج نے اور سماج کے اخلاقی نظریوں نے بہت نیچا گرا دیا ہے اور اس چیز نے بیدی کو بھی متاثر کیا ہے فرق صرف یہ ہے کہ اس کا ذکر کبھی انہیں چھچھوری جذباتیت پر آمادہ نہیں کرتا۔ وہ اس کے خلاف احتجاج کرتے ہیں لیکن ہلکے اشاروں اور لطیف کنایوں میں۔ عورت کیلئے ہمدردی کا ایک لفظ کہنے کا موقع مل سکے تو یہ اس موقع کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ بیدی نے عورت کو اپنے اعصاب پر سوار نہیں کیا۔ پھر بھی اس کے متعلق جو کچھ کہا جا سکتا ہے کہا ہے اور لطیف شاعرانہ انداز میں کہا ہے۔ اس عورت کے متعلق جو خالص ہندوستان کی اور اس کی گھریلو زندگی کی پیدا کی ہوئی ہے اور اس عورت کے متعلق بھی جو مغرب نے ہندوستان میں پیدا دی ہے۔ اس عورت کیلئے ان کے تحت الشعور میں کوئی اونچی جگہ نہیں اس لئے کہ اس عورت نے اس مشرقیت کا خون کیا ہے جو محبت، خلوص، ایثار اور ان سے پیدا ہونے والے رومان سے مل جل کر بنی ہے۔

بیدی کے افسانوں کی تعمیر اور تشکیل کئی چیزوں سے مل کر ہوئی ہے، گہری

جذباتیت، رنگین تخیل، کرداروں کی تخیل اوران کے عمل کا نفسیاتی تجزیہ۔ ان کے کرداروں کے پس منظر میں بچی زندگی، یہی اس کے موضوع اور عناصر ہیں۔ اسی لئے ان کی سب نیاں شروع سے آخر تک پلاٹ کی کہانیاں نہیں ہیں۔ پلاٹ کے نقطۂ نظر سے کہانیوں کی ہئیت کئی طرح کی ہے بعض کہانیوں میں صرف چند چھوٹی چھوٹی تصویریں ہیں اور یہ بہت سی تصویریں مل کر ایک مجموعی اور گہرا تاثر پیدا کرتی ہیں۔ بعض کہانیوں میں پلاٹ شروع ہوتا ہے اور کسی نقش کو واضح یا گہرا کر کے غائب ہوجاتا ہے۔ بعض دفعہ پلاٹ کہانی پر شروع سے آخر تک چھایا رہتا ہے اور بالکل آخر میں جاکر اس کا تصور زاخاتمہ پلاٹ کو پس پشت ڈال کر کسی چھپی ہوئی چیز کو ابھار کر سب سے اوپر اور سب سے آگے لے آتا ہے اور کہیں مناظر، واقعات اور ان سے بنا ہوا پلاٹ رفتہ رفتہ کسی کردار کو ابھارتا رہتا ہے اور کہانی ختم کر پہنچنے کے بعد صرف ایک خاص کردار کی تصویر کے سوا اور کچھ ذہن میں باقی نہیں رہتا۔

ان سب چیزوں میں بیدی کو اپنے ہی بتائے ہوئے فن سے مدد ملی ہے ہر جگہ ان کا اپنا فن ان کا سہارا ہے اور اس فن میں بہت سی ملی جلی چیزیں ہیں۔ معترضہ جملے۔ چھوٹی چھوٹی باتوں کو ضرب المثل بنا کر کہہ دینے کا انداز ایک ہی افسانے میں کسی خاص لفظ، فقرے یا جملے کی تکرار، خود انہیں کی بنائی ہوئی تشبیہیں اور کنائے، معصوم طنز کا ہلکا سا ابر تو اور کہیں کہیں لطیف مزاج۔

بیدی معترضہ جملوں سے دو خاص کام لیتے ہیں ایک طنز کا اور دوسرے گذرے ہوئے واقعات کو تصور میں لانے کا ان کے معترضہ جملوں کا انداز کچھ اسطرح کا ہوتا ہے۔

" جب میں دام ہوں تو انارکلی سے گذرنا معیوب نہیں " (گرم کوٹ)

" جس شخص میں محبت کی سی کمزوری ہو وہ پائے استحقار سے ٹھکرا دیا جاتا ہے" (دس منٹ بارش میں)

چوری عجیب قسم کی عادت ہے جس کی تلقین ہماری مذہبی کتابوں میں شاید غلطی سے رہ گئی ہے۔ (زین العابدین)

انسان کو قدرت محض اسی لئے کچھ دیتی ہے تاکہ پھر اس سے چھین لے۔ قدرت اپنی حزنیہ تمثیل کو مقام اوج تک پہنچانے کے بہت سے طریقے جانتی ہے۔ (معاون اور میں)

ان معترضہ جملوں میں طنز کی تلخی نہیں گہرائی ہے اور جب ماحول میں استعمال کئے گئے ہیں اسے زیادہ گہرا، اہم اور پُر تاثیر بنانے میں مدد دیتے ہیں۔ اسطرح کے چھوٹے چھوٹے سے جملے بیدی نے اپنے جذباتی تخیل اور اپنی نفسیاتی فکر کیلئے بھی جابجا استعمال کئے ہیں اور جس جگہ وہ استعمال کئے گئے ہیں وہاں ان کی حیثیت ضرب المثل کی سی ہو گئی ہے۔

"یہ تخیل نہ اتنا رنگین ہو اور نہ محشر کی سے اتنا دکھ پہنچے" (گرم کوٹ)

"انسان ہمیشہ اصلیت کی نسبت اس کے دعوے کو پسند کرتا ہے" (بُبّی)

معترضہ جملے۔ کہاوتوں کا سا تیکھا پن رکھنے والی بر محل باتیں اور اسی سے ملتی جلتی ایک اور تیسری چیز فقروں اور جملوں کی تکرار ـــــ یہ تینوں چیزیں مل کر بیدی کے انداز میں تصور آفرینی کے سارے اچھے عناصر پیدا کرتی ہیں۔ ان تینوں میں بھی تکرار کے فن سے بیدی نے بہت سے موقعوں پر کام لیا ہے۔ مجھے کئی جگہ تکرار کے اس فن میں طنز کی گہرائیاں اور تخیل کی رنگینیاں ملی ہیں لیکن ایک موقع پر خاص کر اس کی ادبی لطافت نے مجھے بے حد متاثر کیا۔ زین العابدین میں ایک جگہ بیدی نے زین کی زبان سے یہ الفاظ کہلوائے ہیں۔

"آپ کے خیال میں جیل کی زندگی اس سے بری ہے، وہاں بھی اللہ روٹی دے گا۔ اللہ سب کا رازق ہے۔ اللّٰہُ خیرُ الرّازِقین ہ

اس سے کوئی دس صفحے آگے بڑھ کر ایسا چھوٹا سا ٹکڑا ہے۔

"میں خراماں خراماں گھر لوٹ رہا تھا اور سوچتا تھا کہ آج زینو کتنا خوش ہوگا۔ وہ مجھے کتنا فرشتہ سیرت سمجھے گا۔ اس خوشی میں وہ کتنی چھلانگیں لگائے گا۔ مجھ سے لپٹے گا اللہ تمہیں ایک خوبصورت بیوی دے۔ اللہ سب کا رازق ہے۔ واللّٰہُ خیرُ الرّازِقینُ ہ

تکرار ادب میں ایک لطیف چیز ہے۔ بیدی نے افسانوں میں اس لطافت سے مختلف طرح کے فنی کام لے کر اسے اپنے فن کا ایک ضروری جزو بنا لیا ہے۔

بیدی نے تشبیہوں اور تمثیلوں سے زیادہ اشاروں اور کنایوں سے کام لیا ہے۔ نئی تشبیہیں، نئے اشارے اور نئے کنائے وضع کئے گئے۔ ان چیزوں کیلئے بیدی ادب کے روایتی سرمایہ اور اشتراکی تخیل کے دست نگر نہیں۔ ایک وقتی اثر پیدا کرنے کیلئے

افسانہ ہی کے ماحول اور فضا میں تشبیہیں یا کنائے تلاش اور وضع کر لیتے ہیں اور یہ تشبیہیں اور کنائے اپنا کام کر کے کہیں غائب ہو جاتے ہیں وہ فضا پیدا کرتے ہیں اس کے اثر کو بڑھاتے ہیں۔ روایتی کنایوں کی طرح یہ پڑھنے والے کو اپنے حسن میں محو کر کے فضا کے تاثر میں کمی نہیں کرتے۔ بیدی کے جن افسانوں کی فضا نفسیاتی یا تحلیلی ہے ان میں خود ساختہ کنایوں کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے، کنایہ انداز بیان میں لطف اور لطافت پیدا کرتا ہے اور افسانے کی فضا کیلئے ایک نفسیاتی یا فلسفیانہ نکتہ کا حل بن جاتا ہے کوئی گہری بات آسان بن جاتی ہے اور کوئی گتھی خود بخود سلجھ جاتی ہے۔ بیدی کا نے افسانے کو بعض اوقات واقعاتی حد سے نکال کر ذہنی اور نفسیاتی زندگی کا ہم سفر بنانے کی کوشش کی ہے اور اس چند میں انہیں اپنے کنایوں سے بہت مدد ملی ہے لیکن جہاں کہیں انہوں نے صرف کنایوں ہی کو اپنا سب کچھ سمجھ لیا وہاں زندگی کا فلسفیانہ پہلو فن پر غالب آ گیا ہے اور اس ادبی کیف کی وجہ سے افسانہ زندگی سے دور جا پڑا ہے اور وشش زندگی اور فلسفہ کی ایسی ہی الجھی ہوئی شکل ہے۔

بیدی کے فن کا ایک اور پہلو ان کی زبان ہے، عام طور پر ان کی زبان کے اس حصہ پر اعتراض کیا جاتا ہے جس پر مقامی اثرات غالب ہیں اور ان میں سے بعض سے ان کی طرز کی شگفتہ سنجیدگی کی روانی میں فرق بھی پڑتا ہے لیکن اس سلسلے میں اس سے زیادہ اہم ایک بات اور ہے جو ہر پڑھنے والا ان کے افسانوں میں محسوس کرے گا۔ جن باتوں کو آسان اور سیدھی سادی باتوں میں کہہ کر زیادہ موثر بنایا جا سکتا ہے۔ انہیں بیدی کے دقیق اور مشکل زبان میں کہا ہے اور اس سے ہر جگہ افسانہ کی فضا میں ایک بوجھل پن پیدا ہو گیا ہے۔ اس میں تصنع آ گیا ہے اور بات میں شاید وہ تاثیر بھی باقی نہیں رہی جو افسانہ کی مجموعی فضا کے لحاظ سے ضروری تھی۔ مثلاً ان کے افسانہ ردعمل کی ایک عبارت ہے۔

۔ ان کے لب آہستہ آہستہ پھڑک رہے تھے۔ گویا ایک صدیوں سے آشنا پُر حلاوت جذبات سے لبریز ایک قسم کے ہسٹریکل (Hysterical) بوسے کے لئے مرتعش ہوں۔ اور جیسے ان کی روح عریاں ہو کر قلب کی اندرونی ترین ماہیتوں میں ایک ایسے ہلکے ہلکے میٹھے

مدہوش کن صورتِ ازل اور ایک ایسی خنک سی تجلی کی متلاشی ہو جو اس مقام ہو کی عمیق و بیکراں تاریکیاں اس کے لئے شمع بردار ہو جائے اور اس کی رہنمائی کی وجہ سے وصل تمام ناممکن ...."

(ردِ عمل ــ دانہ و دوام)

مشکل پسندی کی ایسی مثالیں ان کے دونوں مجموعوں میں (دانہ و دام اور گرہن) میں اتنی زیادہ تو نہیں ہیں کہ انہیں بیدی کے طرز کی خصوصیت کہا جا سکے پھر بھی ایسی مثالیں آسانی سے اور خاصی تعداد میں مل جائیں گی جو اگر اسی آسان اور عام فہم زبان میں ہوتیں جیسی میں گرم کوٹ اغوا، یا زین العابدین ہیں تو ان افسانوں میں ایک خوش گوار ہمواری پیدا ہو جاتی۔

طرزِ بیان کی ان بہت سی خصوصیتوں کے علاوہ جنہوں نے بیدی کے افسانوں میں ایک خاص قسم کی عظمت پیدا کی ہے، ان کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ صرف اس وقت لکھتے ہیں جب واقعی انہیں کچھ کہنا ہوتا ہے اور پھر اس کہی جانے والی بات کو اپنی شخصیت میں اچھی طرح گھلائے ملائے بغیر دوسروں کے سامنے لانا بھی ان کے فنی منصب کے خلاف ہے، تجربہ کی اہمیت اور اس پر اپنے جذبات اور تخیل کی گلکاری جب تک یہ دونوں چیزیں اپنے منتہا تک نہ پہنچ جائیں ان کا کوئی افسانہ نہیں بنتا۔ جب تک یہ بات قائم ہے بیدی کی افسانوی عظمت کو قیام و ثبات ہے۔ ::

سید محمد عقیل

بیدی کی کہانیاں

ایک جائزہ

اردو کہانی کی دنیا میں بیدی ایک اہم منزلت کے حامل ہیں۔ انہوں نے کہانی کے آفاق کو وسیع کیا ہے۔ اپنے موضوعات کے لحاظ سے اور اس suspense کے لحاظ سے جو روزِ ازل سے کہانی کی جان رہا ہے۔ موضوعات جب تک بدلتے رہیں گے زندگی اپنی یکسانیت کے باوجود واقعات کا انوکھا پن لے کر اپنی ایک نئی دنیا دکھاتی رہے گی۔ کیوں کہ زندگی کا یہ طویل و عریض کینوس، اپنے برتے جانے، اتفاقات اور وقت کے دباؤ، حالات کے امکانات، فکری گرفت اور رویوں کی بے کیفی، سب کو سمیٹ کر ایک ایسی تصویر پیش کر دیتا ہے کہ بس دیکھتے رہ جائیے۔ بیدی نے اس راز کو پا لیا ہے۔ اسی لئے وہ اپنی کہانیوں کو منظر اور عبارتوں سے سجانے کے بجائے واقعات اور مسائل سے آراستہ کرتے ہیں اور یہ مسائل اور یہ واقعات زندگی کے پُر پیچ سماجی اور ذہنی راستوں سے آتے ہیں۔ اس طرح بیدی کی کہانیاں ایک طرف بڑے سماج کی کہانیاں ہیں اور دوسری طرف فرد کے حوالے سے وہ ایک آفاقیت سے بھی ہم کنار نظر آتی ہیں۔ اس طرح ان کا فن، سادہ کار کا فن نہیں رہ جاتا بلکہ اکثر اس پر ابہام کی نقاشی بھی ہو جاتی ہے اور سماجی زندگی میں نت نئی ابھرتی ڈوبتی لہروں کو ایک دوسرے کو کاٹتی رہنے کا عمل بھی جاری رہتا ہے۔ اس کشمکش اور مختلف الوانی کی صورت میں کہانیاں آگے بڑھتی جاتی ہیں۔

بیدی کی کہانیاں، آہستہ روی کی قائل ہیں۔ ان میں نہ عبارتوں کا بہاؤ ہوتا ہے اور نہ واقعات کا وہ تموج کہ قاری چھوٹے موٹے موڑ کی پرواہ کئے بغیر صرف نتیجے کے پیچھے بھاگتا

جائے اور اس طرح کہانی کے حسن کو فراموش کر دے۔ ہر موڑ اپنی جلوہ آرائی کا تاثر محسوس کرانے کا منتظر کھڑا ہے۔ اسے محسوس کئے بغیر اگر قاری صرف "پھر کیا ہوا" کی تلاش میں ہے تو وہ بیدی کی کہانیوں کے حسن کو نہیں پا سکتا۔ اسی وجہ سے بیدی کی کہانیوں کے کردار، کہانی کا کونا تھام کر کسی واقعے یا حادثے کی الجھنوں میں گرفتار اپنی مشکلات قاری کے سامنے اس طرح پیش کر دیتے ہیں کہ قاری ان مشکلات کو اپنا نجی مسئلہ بنا لیتا ہے۔ اسی لئے بیدی کی کہانیوں میں نہ فرضی واقعات ہیں اور نہ صرف تخیل کی رنگ آمیزی۔ کوارنٹین، پان شاپ، دس منٹ بارش میں، کل افیم چوررستے پر کیا ہوا، ایک باپ بکاؤ ہے، کہیں بھی ان کی ایسی تکنیک اور طرزِ نگارش کو پرکھا جا سکتا ہے۔ ان افسانوں میں زندگی اپنی کمیوں، پایابی، پیچیدگی اور گہرائی کے ساتھ جلوہ گر رہتی ہے۔ آلامِ حیات کے ساتھ وہ تجسس بھی جو زندگی گزارنے کا راز بھی بتاتا ہے اور اس سے نپٹنے کا مسئلہ بھی۔ کوارنٹین کے بھاگو کی طرح اور ببّل کے دربّاری کی حکمتِ عملی کی صورتوں میں۔ بیدی صرف واقعات کو اکٹھا کر دینے ہی کو افسانہ نہیں سمجھتے بلکہ جب تک ان میں افسانہ نگار کی اپنی بصیرت، ان واقعات کو اپنی گرفت میں لینے کا ڈھنگ، فرد اور اس کے گرد و پیش کا INTERRELATION شامل نہیں ہوتا کہانیاں اپنی اثر انگیزی قائم نہیں کر پاتی ہیں۔ مثلاً ان، رحمان کے جوتے، چھوکری کی لوٹ سے اپنے دکھ مجھے دیدو اور ایک باپ بکاؤ ہے تک کہیں بھی جا کر اس صورت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

بیدی کے یہاں افسانوں میں گہری جذباتیت کو بڑی اہمیت دی جاتی ہے۔ مگر یہ جذباتیت سطحی نہیں ہوتی اور نہ سستی، نہ جذبات کے ساتھ بہہ جانے کا تقاضہ کرتی ہے۔ ہر جگہ اس جذباتیت میں محسوسات کی گہرائی اور حالات کے جبر کو بھی دیکھنا چاہئے۔ یہ جذباتیت صرف قاری کے SENTIMENTS کا استحصال نہیں ہے۔ شاید بیدی کے یہاں یہ جذبہ کبھی بیدار نہیں ہوتا اور اسی وجہ سے ان کی کہانیوں کے موڑ غیر فطری نہیں ہوتے۔ اگرچہ ان میں سیدھی سادی NATURALNESS بھی نہیں ہوتی بلکہ کسی حد تک وہ وقوعے کی ناگفتہ بہ کیفیات کو فطری وقوعہ بنانا چاہتے ہیں۔ اسی وجہ سے ان کی کہانیوں میں ڈھلے ڈھلائے

نمونے سے الگ ہو جاتی ہیں اور یہی لگاؤ قاری میں ایک تحیر اور ایک طرح کا لطف پیدا کر دیتا ہے اور افسانہ نگار کو بے جا تطویل اور عبارت آرائی سے بھی بچا لیتا ہے۔ بیدی کبھی بھی کرشن چندر کی طرح عبارت آرائی اور کہانی کے جذباتی پھیلاؤ کی طرف نہیں جاتے۔ یہ طریق کار انہیں پسند نہیں ہے۔ اسی وجہ سے وہ ہنگامی موضوعات سے بھی پرہیز کرتے ہیں۔ ۱۹۴۷ء کے فسادات پر جب تمام افسانہ نگار ہنگامی قسم کے افسانے لکھ رہے تھے۔ بیدی نے براہِ راست انداز میں کوئی افسانہ نہیں لکھا۔ کوکھ جلی کے افسانوں میں یہ صورت کہیں کہیں دیکھی جا سکتی ہے۔ لیکن یہاں بھی بیدی کی آہستہ روی قاری پر کوئی دباؤ نہیں ڈالتی۔ اپنے معتقدات اور اصولوں کو وہ افراد قصّہ کے لازمی عمل سے اس طرح ظاہر کرتے ہیں کہ یہ تمام باتیں افسانے کے اندر سے پھوٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں، اوپر سے لادی ہوئی نہیں۔ جب تک حالات اور واقعات ان کے افسانے کے رگ و ریشے میں حل نہ ہو جائیں وہ انہیں بروئے کار نہیں لاتے۔ پھر ان ہاتھوں کو دھیرے دھیرے پلاٹ یا سچویشن پر ایسا پھیلا دیتے ہیں کہ کشمکش داخلی ہو کر نتیجے کا جزو بن جاتی ہے۔ جس کی وجہ سے کردار واقعات سے الگ نہیں ہو پاتے اور واقعات ان کرداروں کی گزرتی ہوئی زندگی کا لازمی حصہ بن جاتے ہیں۔

تمام ترقی پسند افسانہ نگاروں کی طرح بیدی بھی اپنے افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری کو خاص اہمیت دیتے ہیں مگر یہ طرزِ اظہار صرف ابلاغ کے طریق کو اپنا کر نہیں چلتا بلکہ اس میں ایک رمزیہ اور ایمائی کیفیت شامل ہوتی ہے اور اسی وجہ سے بیدی کے وار کا تیکھا پن براہ راست نہیں ہوتا۔ قاری پر اشاروں اور کنایوں سے سماجی کیفیات کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔ اس تبدیلی کا بھی جو دبے پاؤں سوسائٹی میں داخل ہو رہی ہے اور اس طرزِ کہن پر اڑے رہنے والی صورتوں کا بھی جو کسی حالت میں تبدیل نہیں ہونا چاہتی ہیں۔ اور بیدی دونوں کے درمیان کھڑے ہو کر فیصلہ قاری کے سپرد کر دیتے ہیں، کوئی حکم نہیں لگاتے۔ یہاں تک کہ قاری خود فیصلہ کر کے اپنی پسندیدہ صورتوں کے ساتھ ہو جاتا ہے اور شاید قاری کی پسندیدہ صورتیں، بیدی کے پسند ہی کی صورتیں ہوتی ہیں۔ حقیقتیں قاری کے ذہن پر اس طرح حاوی ہو جاتی ہیں کہ جذباتیت اور اخلاق سب تہہ نشیں ہو جاتے ہیں۔

"جب بھوک سے پیٹ دُکھتا ہے، تو معلوم ہوتا ہے، دنیا میں سارے مرد ختم ہو گئے، عورتیں مر گئیں" (کلیانی)

"دس روپئے ؟" کیرتی نے کہا

"ہاں تمہیں بتایا نا، میرے لئے سب بیکار ہے

ان سے تو ــــــ" اور کیرتی نے یہ جملہ پورا نہ کیا۔ اس کے اندر گویائی، الفاظ سب تھک گئے تھے۔ پر مطلب صاف تھا۔ مگن سمجھ گیا۔" اس سے تو تیل بھی نہ آئے گی"

"دوا کا خرچ بھی پورا نہ ہوگا" "روٹی بھی نہ ملے گی"، قسم کے فقرے ہوں گے"۔ (متھن)

یہ ایک طرح کی بے زبانی ہے جو لمحات سے نکل کر صرف صورتوں اور طبقات میں کرداروں کو زندہ رکھتی ہے اور کیرتی کا مگن کے منہ پہ تھپڑ۔ حالات سے گزر کر زندہ رہنے کی ہمت کو نئی کیرتی کی شکل عطا کرنا ہے جو متھن کی تکمیل کے لئے سرآج کو سہارا بناتی ہے اور پھر اس تکمیل میں کیرتی کے فن کے ساتھ سماج کا پورا چہرہ ابھر کر سامنے آتا ہے جس میں استحصال ہے، زندگی گزارنے کی مجبوریاں ہیں اور راس زندگی کا اگلا قدم بھی جس میں اب کیرتی کو باقی رہنا ہے۔ یہی ہمت بیدی کے لئے نئی کہانی کا چہرہ بناتی ہے اور یہی بیدی کے اس جملے کو معنویت بھی عطا کرتی ہے۔

"تم انسان کو سمجھنے کی کوشش نہ کرو، صرف محسوس کرو اسے"

یہ احساس اسی نئے سماج کا احساس ہے جس میں اب نئی کہانیوں کو یا کم از کم بیدی کی نئی کہانیوں کو چلنا ہے جن کا سایہ متھن سے سونفیا اور سونفیا سے" ایک باپ بکاؤ ہے" تک پھیل جاتا ہے جن میں حیرت ہے، طنز ہے اور حسن کا ایسا آمیزہ جو کہانیوں اور واقعات کی پرتوں کو سمیٹے رہتا ہے۔

ادھر بیدی کے یہاں طنز کا بہت لطیف طریقہ کہانیوں میں شامل ہو رہا ہے۔ یہ طنز احساس شکست بھی ہے، خندۂ زیر لب بھی اور ایک ایسی چوٹ بھی جو عہد و جہد کے لئے اکساتی ہے اور راس کے محور بیدی کے یہاں، ان کی کہانیوں کے مختلف ادوار کے ساتھ بدلتے جاتے ہیں۔ دانہ و دام کے مسائل سے گرہن اور رکو کھ جلی تک، اس طنز میں

دوسری کاٹ ہے جو وقت اور تاریخ کی بے بسی کا احساس دلاتی ہے جب کہ اپنے دکھ مجھے دیدو اور" ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" میں اپنی کامیابیوں کے بیچ ناکامیوں اور رخامکاریوں کو مسکرا کر پیش کرنے کا فن بیدی کی نشریت کو مزید طاقت عطا کرتا ہے۔

" اماں . . . کچھ گندم اور ماش دیدو سکھی کی ماں کو . . . کب سے بیٹھی ہے بیچاری " (تلادان)

" چاترک نے کہا۔ ہو سکتا ہے بڈھے نے اندوختہ رکھنے کے بجائے اپنا سب کچھ بچوں ہی پر لٹا دیا ہے۔ اندوختہ ہی ایک پونجی ہے جسے دنیا کے لوگ سمجھتے ہیں اور ران سے زیادہ اپنے سگے، سمبندھی، اپنے ہی بچے بالے، کوئی سنگیت میں تارے توڑلائے، نقاشی میں کمال دکھائے، اس سے انہیں کوئی مطلب نہیں۔ پھر اولاد ہمیشہ ہی چاہتی ہے کہ اس کا باپ ویسی کرے جس سے وہ اولاد خوش ہو۔ باپ کی خوشی کس بات میں ہے، اس کی کوئی بات نہیں اور ہمیشہ ناخوش رہنے کے لئے اپنا کوئی ساتھی بیگانہ بہانہ تراش لیتے ہیں"

(ایک باپ بکاؤ ہے)

اس اقتباس میں اندوختہ کی اہمیت تمام محبتوں پر حاوی ہے۔ تمام کمالات کس طرح اس جادو کے انجھر کے سامنے بے رنگ ہو جاتے ہیں۔ پھر باپ کی اہمیت اس PATRIARCHAL سماج میں بھی بغیر پیسے کے کیا رہ جاتی ہے، اس کا طنزیہ اظہار پیش کر کے بیدی رشتوں کی عمرانی مطالعے کے دوبارہ محاسبے کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ یہ ان کا انفرادی مسئلہ بھی ہو سکتا ہے۔ مگر اس نئے عمرانی مطالعے کی راہیں بھی کھلتی ہیں کہ اپنے کو انتہائی مہذب کہنے والا سماج کس سماجی انتشار میں مبتلا ہے۔ مغرب میں تو یہ انتشار اپنے شباب پر پہنچ چکا ہے جس کا بدترین نمونہ بوڑھوں کے لئے سرکاری گھر ہیں۔ لیکن ہندوستان کی تہذیب، جہاں بھائی بہن، ماں باپ کے رشتوں میں ایک تقدس شامل ہے، آج یہ تہذیب بھی رشتوں میں انتشار کے مسائل سے دوچار ہے۔ "ایک باپ بکاؤ ہے" اس مسئلے کی بہترین کہانی ہے جو ابھی تک نہ کہی جانے کے باوجود ایک سچی حقیقت ہے۔

ادھر کچھ دنوں سے بیدی کی کہانیوں میں جو جنس نگاری کی لہر پیدا ہو گئی ہے، یہ خاصی معرضِ بحث میں ہے۔ مجھے اس مسئلے کا نہ تجزیہ کرنا ہے اور نہ مناسب ہے کہ اس مسئلے پر اختلاف کیا جائے۔ اگر کہانی کار اچھے ڈھنگ سے زندگی کے ایک اہم مسئلے پر قلم اٹھا سکتا ہے تو اسے یقیناً اس طرف توجہ کرنی چاہئے۔ ہاں اس کا لحاظ اچھے ادب کے تقدس کو برقرار رکھنے کے لئے ضرور رکھنا چاہئے کہ اس طرزِ اظہار میں بھی ایک پاکیزگی اور طہارت کا احساس باقی رہے اور یہ پاکیزگی اور طہارت، اخلاقیات کی توڑی مروڑی شکل نہ ہو بلکہ صحت مند زندگی کی پاکیزگی کا احساس دلائے۔ جنس اور اس کا اظہار، روزِ ازل سے انسان کا محبوب موضوع رہا ہے اور رہے گا۔ صرف اس کے اظہار کے طریقے زمان و مکان کے ساتھ، تہذیبوں کے عروج و زوال میں مدغم ہو کر کسی سرزمین کی روایتوں اور جغرافیائی حالات اور ان اخلاقی اقدار کے بیچ سے پیدا ہوتے رہتے ہیں جن کی انہیں ایک مخصوص طرزِ معاشرت میں اجازت ہوتی ہے۔ بیدی ان باتوں سے بخوبی واقف ہیں اور ان صورتوں کے اظہار پر اسی طرح قدرت رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں شاید ہی کہیں لذتیت اور سستی جنس نگاری کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں میں جنس نگاری سانپ کی وہ کنڈلی ہے جو ایک لمبے چکر کے ساتھ اپنے ہونے کا احساس دلاتی ہے اور یہ چکر افسانوں کی پرتوں میں لپٹا ہوتا ہے۔ وہ بڈھا، سونفیا، متھن، کلیانی، کل انیم جو رستے پر کیا ہوا (یاری کا بخار)، سب میں یہ لپیٹ موجود ہے۔ لیکن اس لپیٹ میں شیو کے لپٹے ہوئے سانپ سے ان کے سر سے بہتی ہوئی گنگا کے تقدس تک جانا چاہئے۔ تب بیدی کی جنس نگاری کی پرتیں کھلتی ہیں اور جنس کی اس طہارت کا بھی احساس ہوتا ہے جو ذہن کو تخلیقِ آدم تک لے جاتا ہے اور یہیں بیدی، منٹو اور عصمت سے الگ ہو کر اپنے اس انوکھے طرز کا احساس دلاتے ہیں۔

تمام افسانہ نگاروں کے یہاں یہ صورت رونما ہوتی ہے کہ وہ واقعے کو اہمیت دیں یا کرداروں کو۔ بظاہر یہ عجیب سی بات معلوم ہوتی ہے کیونکہ کہانی سننے والا بھی واقعے میں دلچسپی رکھتا ہے۔ اسے واقعے کا انوکھاپن متوجہ کرتا ہے۔ مگر یہ بھی سچ ہے کہ ہر واقعے کو متحرک کرنے اور اس میں پیچیدگی پیدا کرنے والے دراصل وہ کردار ہوتے ہیں

جو واقعے کو تحیر زا بناتے، پیچیدہ کرتے یا ان واقعات میں زندگی پیدا کرتے ہیں۔ بچو ہر قسم کے افسانہ نگار افسانے کے واقعات کو خود اپنے ہاتھ میں لے لیتے ہیں اور اس طرح اپنے جذبات اور خیالات کے ساتھ افسانہ کو توڑتے موڑتے رہتے ہیں۔ مگر ایک ماہر افسانہ نگار واقعات اور تھیم کو کرداروں کے سپرد کر دیتا ہے اور کوشش کرتا ہے کہ کم سے کم ان کے معاملات میں مداخلت کرے۔ بیدی کے تمام افسانوں میں یہی صورت دیکھی جا سکتی ہے۔ ان کی کہانیوں، کرداروں کے حرکت و عمل سے اپنی صورتیں بدلتی رہتی ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ بیدی تھیم اور سچویشن کے لحاظ سے کرداروں کو واقعات میں متعارف کراتے ہیں جو خود بھی واقعات کی نوعیت اور صورت حال کو اچھی طرح سمجھ کر اسے اپنے ہاتھ میں لیتے ہیں اور پھر جس طرح کہانی کی سچویشن ان کرداروں سے تقاضہ کرتی ہے اسی طرح یہ خود کو اس کے مطابق ڈھالتے جاتے ہیں یا کہانی کو بھی اسی ڈھنگ سے بدلنے کی کوشش کرتے ہیں جس طرح کا رویہ انہیں اپنانا ہوتا ہے۔ 'ببل کا دربار ی لال' جب ایسی سچویشن میں پڑ جاتا ہے کہ کوئی اسے ہوٹل میں جگہ دینے کو تیار نہیں ہوتا تو وہ ایک بھکارن سے اس کے بچے کو عارضی طور پر مانگ لیتا ہے اور پھر بڑی شان سے ایک فیملی مین کی طرح سیتا کے ساتھ ہوٹل میں داخل ہوتا ہے اور پھر کہانی کے سارے موڑ بدل جاتے ہیں۔ درباری لال، سیتا اور ببل کے کردار پھر کہانی کو اس طرح سے اپنے ہاتھ میں لے لیتے ہیں کہ کہانی ان کا منھ دیکھ کر ہر قدم پر آگے بڑھتی ہے۔ ان کرداروں میں بھی خاصی کشمکش ہوتی رہتی ہے۔ کبھی سیتا مرکزی کردار بننے لگتی ہے، کبھی درباری لال۔ لیکن سچ بات یہ ہے کہ آخر میں کہانی کا CULMINATION ببل کے بغیر کہاں ہو سکتا ہے۔ اس طرح ببل کہانی کا مرکزی کردار بن جاتا ہے۔ اس کی معصومیت اور بچپن ساری کہانی کی ہیئت کو بدل ڈالتا ہے۔ اور اسی معصومیت میں بیدی کو تلاش کرنا چاہئے جو ببل سے سیتا کی محبت مادری تک پھیلی ہوتی ہے۔

تاہم یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ اگر کردار اپنے فطری حالات اور کہانی کے تقاضوں کے لحاظ سے چھوڑ دیتے جائیں تو افسانہ نگار کی پیش کی ہوتی کہانی کس کی طرف جائے گی۔ افسانہ نگار کے نظریات اور پسند کی طرف یا کرداروں کے برتاؤ BEHAVIOUR

سے پیدا ہونے والی سچویشن کی طرف یا کم از کم اسے جدھر جانا چاہیئے کیوں کہ اگر کہانی کار کی ترجمانی نہیں کرتی تو پھر ایسی حالت میں کہانی کار کی حیثیت کیا ہوگی اور پھر زندگی کی طرف اس کا اپنا رویّہ کہاں جائے گا؟ یہ بہت بڑی مشکل کہانی کاروں کے ساتھ ہمیشہ رہی ہے۔ فلابیر نے تو یہاں تک کہانی کو نیچرل چھوڑنے کی تمنا کی تھی کہ کہانی کار کا وجود، کہانی کے درمیان ایک قلم سے زیادہ نہیں ہونا چاہیئے یعنی اس کی حیثیت صرف لکھنے والے قلم کی سی ہو کہ جو کچھ کہانی کار کے اندر سے آ نار ہتا ہے قلم صرف اسے منضبط تحریر میں لاتا جاتا ہے اور اس طرح مادام بواری، جیسا شاہکار فلابیر نے پیش کیا لیکن مشکل یہی ہے کہ قلم کی حیثیت بنکر کہانی کار اپنے ذہن اور دور کے مسائل کو کس طرح اپنی تحریروں سے الگ کر دے گا۔ سچ بات تو یہ ہے کہ کہانی کار ایسے کرداروں کا انتخاب ایک طرح کے جبر کے تحت کرتا ہے۔ ایسا جبر جو اس کے ذہن اور رویّے کو واقعات کی تہوں سے الگ نہیں ہونے دیتا اور کردار پھر واقعات میں مصنف کے رویّے کو لے کر چلتے ہیں۔ کبھی اپنے برتاؤ کے ساتھ اور کبھی بہت VOCAL ہو کر، خود فلابیر، شارل اور مادام بواری کو۔ اس رومانوی کشمکش اور سماجی اخلاقیات کی شکست سے کہاں دور جا سکا جس میں اس کا زمانہ اسیر ہے اور جس میں ایک شکست و ریخت کا عمل جاری ہے۔ سندر لال اور لاجو کے اپنے عملی اور ذہنی برتاؤ میں جو سچویشن کے لحاظ سے جاری ہوتے رہتے ہیں لیکن تاریخ کے جس دور سے گزر کر اور حالات کے موڑ میں الجھ کر سندر لال جیسا ایجابی ذہن رکھنے والا بھی ہندوستانی اخلاقیات کے ایک بڑے گھیرے کو نہیں توڑ پاتا اور لاجو کی بازیافت کے بعد سندر لال کی نسلی اخلاقیات، اس سے لاجو کو جس طرح خوش آمدید کراتی ہے وہی بیدی اور نئے ہندوستان کی کشمکش اور بدلتے ہوئے سماج کے ان حالات کے رد و قبول کی صحیح تصویر ہے جو اس رویے سے پیش کرتی ہے جو سندر لال لاجو کے ساتھ اپناتا ہے۔ اس موقع پر بیدی کے چند بڑے معرکے کے جملے سندر لال کے ذہنی خلیان کو پیش کرتے ہیں۔

"سندر لال نے لاجو کی طرف دیکھا۔ وہ خالص اسلامی طرز کا لال دوپٹہ اوڑھے تھی اور بائیں بکل مارے ہوئی تھی۔ ۔ ۔ عادتاً۔ محض عادتاً۔ ۔ ۔ وہ

ہندو اور مسلمان تہذیب کے بنیادی فرق ـــــ دائیں بغل اور بائیں بغل میں امتیاز نہ کرنے سے قاصر رہی تھی ـــــ سندر لال کو دھچکا سا لگا۔ سندر لال نے جو کچھ لاجو کے بارے میں سوچ رکھا تھا وہ سب غلط تھا۔"

"ہم نہیں لیتے مسلمران (مسلمان) کی جھوٹی عورت۔"

"سندر لال اب لاجونتی کو لاجو کے نام سے نہیں پکارتا تھا۔ وہ اسے کہتا تھا "دیوی" . . . . وہ کتنا چاہتی تھی کہ سندر لال کو اپنی واردات کہہ سنائے . . . لیکن سندر لال، لاجو کی وہ باتیں سننے سے گریز کرتا تھا۔ "دیوی"۔ لاجونتی نے سوچا اور وہ بھی آنسو بہانے لگی۔

" جب بہت سے دن بیت گئے تو خوشی کی جگہ پورے شک نے لے لی۔ اس لئے نہیں کہ سندر لال نے پھر وہی پرانی بدسلوکی شروع کر دی بلکہ اس لئے کہ وہ لاجو سے بہت اچھا سلوک کرنے لگا تھا . . . . لاجو آئینے میں اپنے سراپا کی طرف دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہنچتی کہ وہ سب کچھ ہو سکتی ہے پر لاجو نہیں ہو سکتی۔ وہ بس گئی پر اجڑ گئی۔" (لاجونتی)

اور اس آخری جملے سے بیداری کی آواز ابھرتی ہے۔ کوئی اچھا سمجھے یا برا مانے۔ بس یہی سچ ہے۔ حالات، کہانی اور بدلتی ہوئی تاریخ کی سچی آواز جو آج تک ہندوستانی اور پاکستانی مہاجرین کا پیچھا کر رہی ہے اور شاید اس صدی تک یہ تعاقب جاری رہے گا۔ یہ سب کچھ محدود اور مخصوص حالات میں وہ عوامی شعور ہے جو افراد کی تقدیروں اور محسوسات کے ذریعے تاریخ کی ایک ایسی سچائی بناتا ہے جو لمحاتی احساس سے کائناتی درد بنتی جاتی ہے۔ جیسے ہندوستان، ویتنام، فلسطین، لبنان، ایران، لیبیا اور مصر کہیں بھی ایسے مخصوص حالات میں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کا دوسرا ابھرا ذرا اور دوسرے ڈھنگ سے اسٹائن بک کے گریپس آف راتھ GRAPES OF WRATH سے جا ملتا ہے جس میں کیلی فورنیا کی ہجرت کی داستان بڑے استادانہ ڈھنگ سے پیش کی گئی ہے۔

بیدی کا فن ایسے کرداروں کی تخلیق میں یہ بھی ہے کہ وہ کرداروں کو ان باتوں سے باخبر نہیں

کراتے کہ ایسے حالات کا ذمہ دار کون ہے۔ کم از کم بیدؔی کے عام کردار کرشن چندر کے کرداروں کی طرح یہ نہیں بتاتے کہ ان آلام و مصائب کو کون ان پر ڈھا رہا ہے۔ جس طرح ان داتا، پودے یا پھول سرخ ہیں کے کردار انگلی اٹھا کر اشارے کرتے ہیں وہ صورت بیدؔی کے کرداروں میں نہیں ملتی بلکہ بیدؔی کے کردار اپنے حرکت و عمل سے قاری کو وہ سب کچھ محسوس کراتے ہیں جو ان کے مسائل ہیں۔ یہ کردار کہیں بھی سیاسی مقرر نہیں بنتے اور اس طرح ڈھلے ڈھلائے کردار ہونے سے بچ جاتے ہیں۔ جذباتیت جتنی تیزی سے حواس کو مشتعل کرتی ہے اتنی ہی تیزی سے اس کا خاتمہ بھی ہوتا ہے۔ بیدی کے کردار ایسی وقتی اور لمحاتی جذباتیت سے گریز کرتے ہیں۔ یہ کردار ایک طرح سے سماجی طاقتوں کے میدانِ جنگ میں کشمکشوں میں گھرے ہوئے فعال کردار نظر آتے ہیں۔ اگر کہیں ان کی انفعالیت کا بھی اظہار ہوتا ہے تو حالات سے مقابلہ کرنے کی طاقت ہوتی ہے شکست خوردگی نہیں اور اس طرح ان میں ایک مستقل قسم کے تحرک کا احساس پیدا ہوتا رہتا ہے۔ سوچکوؔف نے شولاخوف کے کرداروں کے لئے ایک جگہ لکھا ہے کہ یہ کردار

singling out the Main determinant trend of History, in accordance with the obj-ective course of Historical Development. The writer does not isolate it from other aspect and trends of the social process, but presents their mutual influence and the resistance of the re-actionary social forces to the Main trend, that of social progress (History of Realism. P285. By Boris Suchkov)

بیدؔی کے کرداروں میں ایسی سوشل فورسز کا ٹکراؤ بار بار دکھائی پڑتا ہے۔ لیکن

سوشل پروگریس کب اور کیا ہوگا، یہ واقعات کی ضد اور کرداروں کے عمل میں قاری کو خود ڈھونڈنا پڑتا ہے اور اسی تلاش میں کہانی کا سارا لطف چھپ چھپ کر بولتا رہتا ہے۔ مثال کے لئے بیدی کے یہ جملے ملاحظہ ہوں۔

(۱) "لیکن میں چاہتا تھا، مجھے ٹٹنس ہو جائے۔ خود کو بچانے کا جو فطری جذبہ انسان میں ہوتا ہے، میں اور میری قبیل کے ہندوستانی اس سے بہت آگے نکل چکے تھے۔"

(۲) "میں نے گھوم کر دیکھا لیکن پھر مجھے کوئی جنازہ دکھائی نہ دیا۔ ہمت کر کے میں نے ان میں سے ایک سے پوچھا:
آپ لوگ . . . . جنازہ کہاں ہے؟
"جناجا" اس نے حیرانی سے کہا۔
"ہاں ہاں، جنازہ — ارتھی — کوئی مر گیا ہے نا؟"
"نہیں" اس نے ہر قسم کے جذبے سے عاری، بے رنگ سا چہرہ اوپر اٹھاتے میری طرف دیکھتے ہوئے کہا۔
"ہم لوگ مجور ہوتا . . . . مل سے آیا نا، کیا؟
میں اسی طرف جا رہا تھا لیکن معلوم ہوتا تھا انہی لوگوں کے ساتھ جا رہا ہوں جن کا جنازہ بھی غائب ہے۔"

(جنازہ کہاں ہے)

مل مزدور مل سے نکل کر اس طرح سر جھکائے چل رہے ہیں جیسے وہ کسی جنازے کی تدفین میں شامل ہوں۔ یہاں بیدی کے کردار اپنی خاموشی سے اس سماجی تفریق کی وضاحت کرتے جاتے ہیں جس میں ایک طرف چمکتی کاریں ہیں، شراب کے جام ہیں، رنگین شامیں ہیں اور دوسری طرف سرمایہ دارانہ نظام میں پستے ہوئے وہ مزدور ہیں جو دن بھر کام کرنے کے بعد شام کو مل سے نکلتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک جنازہ لے کر چل رہے ہیں۔ لیکن بیدی کی اس خاموش آواز کو پہچانتے جو جنازے کی مشایعت میں سماجی حقائق کو بے نقاب کرتی جاتی ہے اور اپنی

وابستگی کا لطیف پیرائے میں اظہار بھی۔ کرداروں کی بظاہر اس بے حسی اور بے تعلقی کا رجحان گردو پیش سے بے خبری اور بے تعلقی نہیں ہے بلکہ ایک طرح کا خاموش احتجاج ہے اور بیدیؔ اس خاموش احتجاج میں انہی لوگوں کے ساتھ قدم ملا کر چل رہے ہیں جن کا جنازہ بھی غائب ہو چکا ہے۔

بیدیؔ نے کرداروں کی پیش کش میں ایک اہتمام اور رکھا ہے۔ ان کے عمل نہ پہلے سے طے شدہ ہوتے ہیں اور نہ ان کی مزاجی کیفیت اور نہ اس سوشل آرڈر کے نتائج جس میں یہ کردار پیش کر دیئے گئے ہیں۔ اسی وجہ سے ان کے منطقی نتائج بھی طے شدہ طور پر برآمد نہیں ہوتے بلکہ ان میں کرداروں کی اپنی انفرادیت، ان کا پرسنل BEHAVIOUR ایک مخصوص سوشل آرڈر اور رنجی حالات کو بہت دخل ہوتا ہے۔ ان کے گھریلو کردار بھی روایتی انداز سے لے کر جدید زندگی کی غیر طے شدہ سچویشن کے ساتھ گھومتے رہتے ہیں: "اپنے دکھ مجھے دے دو" کی اندو۔ ساوتری اور ستیہ وان کی روایتی گھریلو زندگی سے چل کر روح، لپ اسٹک اور ریوڈر کی زندگی کی نہ صرف ظاہری ہیئت تک پہنچتی ہے بلکہ پھولاں، رشیدہ، مسز رابرٹ اور ان کی بہنوں کی حقیقت بھی مدن کے سامنے پیش کر کے اس کے تمام دکھ سمیٹ لیتی ہے۔ اور بیدیؔ کی اشاریت ان تمام زندگیوں کا مون تاژ بنا کر ایک فلیش بیک کی طرح مدن اور اندو کی پوری زندگی مکمل کر دیتی ہے۔ پان شاپ کا شاطر و کاندار اپنی بھاری دو سوچ کے پردوں میں ایک شارک کی طرح تمام ضرورت مندوں کی آرزوؤں کو لپیٹ کر نکل جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی چالیں سمجھنے والے اور اس سے نفرت کرنے والے اور ساکا فیئر او رانٹرنیشنل فوٹو اسٹوڈیو کا تھارو سب اس کے جال میں سمٹ آتے ہیں اور بظاہر یہی سمجھتے ہیں کہ دوسرے ان کے حالات سے بے خبر ہیں۔ پان شاپ کے مالک کا ہر ماہ کی ۳۱-۳۰ تاریخ مقرر کرنا بھی اس کردار کی نفسیاتی ٹیڑھ اور دوسروں کی مجبوری کی پکڑ واضح کرتا ہے۔ پہلی تاریخ آجانے پر جب لوگوں کے ہاتھوں میں عام طور پر روپئے ہوتے ہیں اس وقت اسباب یا اثاثے گروی رکھنے والا اپنے مال کو چھڑانے میں کامیاب بھی ہو سکتا ہے۔ خواہ کسی دوسرے سے قرض ہی لے کر یہ کام کیوں نہ کرے مگر آخری تاریخوں میں تقریباً سبھی قلاش پھرتے ہیں مگر بیدیؔ کا کمال یہی

ہے کہ وہ ان کرداروں میں ان کی اکتاہٹ اور بے کیف زندگی کو ان کی تقدیر نہیں بننے دیتے بلکہ پان شاپ کی شاطرانہ چالوں کا پردہ چاک کرکے قاری کو متنبہ کرتے جاتے ہیں۔ استحصال کنندہ کا اصل چہرہ کھرے سے صاف کئے ہوئے شیشوں میں بھی دکھاتے جاتے ہیں جو پوری کہانی میں ایک علامت کی طرح ابھرتے ہیں۔ ضرورت مندوں کی مجبوریاں ایک طرح سے تھارو، تمیم اور اس عیسائی لڑکی کی شکل اختیار کر لیتی ہیں جو گھبرائی ہوئی پان شاپ سے باہر نکلتی ہے۔ اور اپنا دایاں ہاتھ اٹھاکر ایک انگلی کو جڑ سے مسلنا شروع کر دیتی ہے کہ انگلی پر ایک زرد حلقہ ابھر آتا ہے۔ نہ جانے کتنی ضرورت سے مجبور ہوکر اس نے اپنی عزیز ترین چیز، اپنی حیاتِ معاشقہ کی آخری نشانی پان شاپ میں گروی رکھ دی تھی۔

"اس نے اپنے رنڈوے ہاتھ سے اپنی سنہری زلفوں کو نفرت سے پیچھے ہٹادیا کیوں کہ ان کی کوئی قیمت نہ تھی اور پان شاپ کے پیتے دار تختوں میں کھریا مٹی سے صاف کئے ہوئے خوبصورت شیشوں میں اس نے اپنے حسین چہرے کے دھندلے عکس کو دیکھا اور رونے لگی۔"

(پان شاپ)

اس طرح بیدی کے یہ مظلوم کردار ہیں جو ایک معاشی بحران میں گرفتار ہیں۔ ان میں اس بحران سے باہر نکلنے کی کوشش اور تمنا ہے مگر حالات انہیں بے بس بنادیتے ہیں۔ مگر بیدی پان شاپ کے مالک پر یہ انفرادی گرفت نہیں کرتے۔ بیدی نے کہانی کا جو ماحول بنایا ہے اس سے کسی ایک فرد کا یہ قصور نہیں بنتا بلکہ یہ قصور ایک پورے نظام اور معاشرے کا ہے جہاں لوٹنے والے اور لٹنے والے شانہ بشانہ چل رہے ہیں اور ایک دوسرے کے حرکات و سکنات سے بخوبی باخبر ہیں اور یہ صورتیں اس وقت تک ختم نہیں ہو سکتی ہیں جب تک کہ پورے معاشرے کا ڈھانچہ نہ بدل دیا جائے اور یہ بات کہانی کی مختلف سچویشن محسوس کی جا سکتی ہے۔ کردار خود کچھ نہیں بولتے۔

بیدی نے اپنے افسانوں میں ایک خاص طرح کی زبان کا استعمال اپنے فن کے اظہار کے لئے کیا ہے۔ حقیقتاً وہ سوشل ریلیٹ میں سانس لیتے وہ اردو کی افسانوی زبان کا ایسا نمونہ

طرز نہیں اپناتے جس کا چلن افسانے کے لئے عام رہا ہے۔ EMOTIVE زبان تھوڑی دیر کے لئے جذبات کو مشتعل تو کر دیتی ہیں مگر ایسی زبان سے کبھی کبھی دہرا نقصان ہوتا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ایسی زبان حقیقتوں کے ساتھ چل نہیں پاتی۔ دوسری خرابی یہ ہوتی ہے کہ اس میں استعارات اور تشبیہات ایک ایسی خوبصورت دنیا میں قاری کو لے جاتے ہیں کہ صحیح تصویر فرضی اور خیالی بن جاتی ہے۔ اس طرح زبان کی تزئین، واقعات کی کاٹ کو کند کر دیتی ہے۔ قاری جذبات کے التہاب کے ساتھ اوپر اٹھتا ہے تو زبان کی حسین دنیا اسے اصلیت کی کھردری صورتوں میں واپس جانے نہیں دیتی۔ اس طرح واقعات کی زیریں لہروں میں رکاوٹ پیدا ہو جاتی ہے اور اس کا فطری بہاؤ قائم نہیں رہتا۔ بیدی کی زبان میں اس طرح کی سجاوٹ کا کہیں پتہ نہیں بلکہ کبھی کبھی تو زبان کا فطری بہاؤ بھی ان کی بے احتیاطی سے مجروح ہو جاتا ہے۔ وہ واقعات کی اصلیت اور سماجی حقیقتوں کو صحیح طور پر پیش کرنے (PROJECT) کی دھن میں زبان کی بناوٹ اور اس کے مسلمات کی بھی پرواہ نہیں کرتے۔ اسی وجہ سے ان کی عبارت میں گھیر دار اطناب کے بجائے حیرت انگیز اختصار اور طنز کی کاٹ ابھرتی ہے۔ کہیں کہیں تزئین کی کوشش کو افسانوی طرز کی مجبوری سمجھنا چاہئے۔ بیدی کے الفاظ اپنی حقیقتوں کو اس طرح RADIATE کرتے ہیں کہ زبان کی بناوٹی چمک دمک ماند پڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ چند جملے یہاں ملاحظہ ہوں:

(۱) "تھوارہ ہوا اور بے شمار زخمی لوگوں نے اٹھ کر اپنے بدن سے خون پونچھ ڈالا اور پھر سب مل کر ان کی طرف متوجہ ہو گئے جن کے بدن سالم تھے لیکن دل زخمی۔"

(لاجونتی)

(۲) "میں نے کوٹ کھونٹی پر ٹنکا دیا۔ میرے پاس ہی دیوار کا سہارا لے کر شمی بیٹھ گئی اور ہم دونوں سوئے ہوئے بچوں اور کھونٹی پر لٹکے ہوئے گرم کوٹ کو دیکھنے لگے۔"

(گرم کوٹ)

تمام الفاظ بہت نپے تلے ہوئے اور ECONOMISED اور اپنے ساتھ ایک داستان لئے ہوئے ہیں۔ جن کی شر انگیزی آخری جملے میں نکھر آتی ہے۔

کہانیوں میں بیدی کی زبان پر زیادہ تر NON - INTENTIONAL موڈ طاری رہتا ہے۔ اس سے ایک فائدہ یہ ہے کہ زبان میں بناوٹ نہیں داخل ہوتی اور دوسری طرف جملوں میں کئی پرتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں کہ INTENTIONAL زبان معنوی تہوں کو دھندلا دیتی ہے اور کہانی کار ہیئتوں کے چکر میں پڑ کر زبان کے فطری موڑ کو فراموش کر سکتا ہے اور کبھی کبھی تو زبان صرف تکلفات کا ایک پلندہ بن جاتی ہے۔ معلوم نہیں کہ بیدی کی یہ مجبوری ہے یا وہ قصداً زبان کی تراش خراش میں انہماک نہیں پیدا کر پاتے۔ تاہم اس زبان میں کہانی کی اکائی (UNITY) شاید زیادہ قائم رہتی ہے اور اس کا تسلسل بھی مجروح نہیں ہوتا کیونکہ اگر کہانی کا تسلسل اور تحیر ختم ہو جائے تو پھر قاری کے ذہن کی گرفت بھی چھوٹ سکتی ہے اور تب کہانی کار کے پاس کیا رہ جائے گا۔ بیدی کے یہاں یہ التزام خاص طور پر ہوتا ہے۔ ان کے چھوٹے چھوٹے جملے بھی کہانی کے موڑ اور اس کے تحیر کو نہیں چھوڑتے اور اس طرح ان کی کھردری، ناتراشیدہ زبان خود اپنا ایک حسن پیدا کر لیتی ہے جو حقیقتوں کا حسن ہے جس میں زندگی کی کربناکیاں ہیں اور جو تکلفات کی حنابندی سے قطعاً بے پروا ہے۔

بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں

گوپی چند نارنگ

اردو میں افسانے میں اسلوبیاتی اعتبار سے جو روایتیں زندہ رہنے کی صلاحیت رکھتی ہیں یا جو اہم رہی ہیں، تین ہیں، پریم چند کی، منٹو کی اور کرشن چندر کی۔ پریم چند کے اسلوب کا تعلق اس عظیم عوامی روایت سے ہے جو پراکرتوں کے سمندر منتھن سے برآمد ہوئی تھی اور جسے کھڑی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ پریم چند کی اردو ادنیٰ سی تبدیلی سے ہندی بن جاتی ہے اور ان کی ہندی ادنیٰ سی تبدیلی سے اردو — یہی اس کی طاقت ہے اور آج بھی ہندستان کی عوامی زبان کا لسانی مقدر اسی بولی کے ہاتھ میں ہے۔ پریم چند کے بعد آنے والے بیسیوں افسانہ نگار ان کی اسلوبیاتی روایت کے پیروکار ہیں اور آج تک ہیں۔ منٹو کے ہاں اس کا دوسرا روپ ملتا ہے۔ بات وہی ہے لیکن جیسے سینرے کو کاٹ چھانٹ کر تختے اور روشیں جما دی گئی ہوں۔ پریم چند کے ہاں تصوریت کے اثر سے جو جذباتی آمیزش تھی، اس کے نکال دینے سے گویا وہی چیز جو پہلے سونا تھی، اب منٹو کے ہاں کندن بن گئی۔ منٹو کی زبان میں حیرت انگیز ہمواری اور صفائی ہے جیسے کسی گھڑی بنی چیز FINISHED PRODUCT میں ہوتی ہے۔ پریم چند کے ہاں اس کا ٹھیٹھ پن تھا۔ منٹو کے یہاں اس کا ترشا ہوا روپ ملتا ہے۔ منٹو کے ہاں ایک بھی لفظ بغیر ضرورت کے استعمال نہیں ہوتا۔ اس لحاظ سے ان کا اسلوب کفایتِ لفظی کا شاہکار ہے۔ اس برعکس کرشن چندر الفاظ کے استعمال کے معاملے میں خاصے فیاض واقع ہوئے ہیں۔ ان کی نثر میں گھلاوٹ، روانی اور چستی ہے۔ یہ رومانیت

کے تمام اوصاف سے مزین ہے، دلہن کی طرح سجیلی اور جاذب نظر، لیکن اس کی سحر کاری اور دلآویزی زیادہ دور تک ساتھ نہیں دیتی اور تھوڑی دیر میں سطحی قسم کے رومانی جوش و خروش میں تبدیل ہوجاتی ہے۔ کرشن چندر کے پرستاروں کی اب بھی کمی نہیں، لیکن جدید افسانہ کئی برس ہوئے رومانی نثر کی اس روایت کو خیرباد کہہ کر نئے فکری سفر پر روانہ ہوچکا ہے۔ البتہ منٹو کی ہموار اور افراط و تفریط سے پاک زبان آج بھی لائق توجہ ہے اور جدید نسل کے کئی افسانہ نگار اس سے متاثر ہیں لیکن مشکل یہ ہے کہ آج کی زندگی کے تقاضے کچھ ایسے ہیں کہ صرف ہمواری اور سادگی و صفائی سے کام نہیں چلتا۔ منٹو کی زبان میں اشاریت کی صلاحیت ہے لیکن جدید ذہن اظہار و بیان کے روایتی سانچوں سے ناآسودہ ہے اور ان سے کہیں آگے بڑھ کر رمزیت اور علامتیت کا تقاضا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی کہ جن افسانہ نگاروں نے منٹو کی اسلوبیاتی روایت کو اپنایا ہے انہیں کے ہاتھوں استعارہ، علامت اور تمثیل کے عمل سے اس کی معنوی شکل بدل رہی ہے۔

بیدی نے منٹو اور کرشن چندر کے تقریباً ساتھ ساتھ لکھنا شروع کیا تھا لیکن کرشن چندر اپنی رومانیت اور منٹو اپنی جنسیت کی وجہ سے بہت جلد توجہ کا مرکز بن گئے۔ بیدی کو شروع ہی اس بات کا احساس رہا ہوگا کہ وہ نہ تو کرشن چندر کی جیسی رنگین نثر لکھ سکتے ہیں اور نہ ہی ان کے ہاں منٹو جیسی بیباکی اور بے ساختگی آ سکتی ہے۔ چنانچہ وہ جو لکھتے، سوچ سوچ کر لکھتے۔ منٹو انہیں ایک مرتبہ ٹوکا بھی تھا۔ "تم سوچتے بہت ہو، لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، بیچ میں سوچتے ہو، اور بعد میں سوچتے ہو۔" بیدی کا کہنا ہے۔ "سکھ اور کچھ ہوں یا نہ ہوں، کاریگر اچھے ہوتے ہیں اور جو کچھ بناتے ہیں ٹھوک بجاکر اور چول سے چول بٹھاکر بناتے ہیں۔" چنانچہ فن پر توجہ شروع ہی سے بیدی کے مزاج کی خصوصیت بن گئی۔ سوچ سوچ کر لکھنے کی عادت نے انہیں براہ راست انداز بیان سے ہٹاکر آہانی کے تخئیل استعمال کی طرف راغب کیا۔ "گرہن" کے پیش لفظ میں انہوں نے خود لکھا ہے:

"جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو میں اسے من وعن بیان کر دینے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ حقیقت اور تخیئل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے اس کو احاطۂ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔"

مشاہدے کے ظاہری پہلو میں باطنی پہلو تلاش کرنے کا یہی تخیئل عمل رفتہ رفتہ استعارہ، کنایہ اور اشاریت کی طرف یعنی زبان کے تخلیقی امکانات کو بروئے کار لانے کی طرف لے گیا۔ ان کوششوں کے ابتدائی نقوش "دانہ ودام" اور "گرہن" کی کہانیوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

"رحمان کے جوتے" میں ایک جوتے کا دوسرے جوتے پر چڑھنا سفر کی علامت ہے۔ یہ سفر ایک جگہ سے دوسری جگہ کا بھی ہو سکتا ہے اور موت کا بھی۔ بوڑھا رحمن اپنی بیٹی سے ملنے دوسرے شہر جاتا ہے تو راستے ہی میں اس کا انتقال ہو جاتا ہے اور اس طرح بیدی ایک سماجی عقیدے کی مدد سے واقعے کے ظاہری اور باطنی پہلو میں معنوی ربط پیدا کر لیتے ہیں۔

اسی طرح "اغوا" میں زمین کا کڑ توڑنا کنایہ ہے۔ رائے صاحب کی کنواری بیٹی کنسو کے رام کرنے کا۔ رائے صاحب کا مکان بن رہا ہے۔ علی جو ایک وجیہہ و شکیل کشمیری مزدور "جو نل گاڑنے کیلئے زمین" کاٹنے پر مقرر ہے، ایک ساتھی کے پوچھنے پر کہتا ہے "ابھی تو کچھ بھی نہیں ہوا۔ زمین بڑی پتھریلی ہے، کڑ بہت محنت سے ٹوٹے گا۔" لیکن کہانی کے آخر میں جب علی جو "دھرتی" کا کڑ توڑنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور "نل" "زمین" میں "پانی" تک چلا جاتا ہے تو اسی رات وہ کنسو کو بھی لے اڑتا ہے۔

لیکن وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے، اور اساطیری فضا میں ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ ساتھ تعمیر کیا ہے، "گرہن" ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عرف عام میں عورت کہتے ہیں، جسے مرد اپنی خود غرضی اور ہوسناکی کی وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے روپ میں رہتا ہے۔ ہولی ایک نادار، بے بس اور مجبور عورت ہے۔ اس کی ساس راہو

ہے اور اس کا شوہر کیتو جو ہر وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ ہولی کی سسرال سے مائیکے بھاگ نکلنے کی کوشش بھی گرہن سے چھوٹنے کی مثال ہے لیکن چاند گرہن سے سماجی جبر کا گرہن کہیں زیادہ اٹل ہے۔ ہولی کیتو کے گھر سے بچ نکلنے کی کوشش کرتی ہے تو اسٹیمر لانچ کے کیتو کھتورام کی گرفت میں آجاتی ہے جو اُسے رات بھر کے لئے سرائے میں لے جاتا ہے اور اس طرح یہ خوبصورت چاند ایک گرہن سے دوسرے گرہن تک مسلسل عذاب کا شکار ہوتا ہے۔ اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی فضا پیدا ہو گئی ہے۔ خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محور میں لا محور جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک بیج کی حیثیت رکھتی ہے، آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی کے فن کی خصوصیتِ خاصہ بن جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی کہانی "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور ناول "ایک چادر میلی سی" خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری بنیادوں کو سمجھنے کے لیے ان دونوں کا نسبتاً تفصیلی تجزیہ کرنا اور الفاظ کے پردوں کو ہٹا کر ان کے پیچھے معنوی رشتوں کا پتا چلانا بہت ضروری ہے۔

(۲)

"اپنے دکھ مجھے دے دو" میں بنیادی کردار کا نام اِندو ہے۔ اندو پورے چاند کو کہتے ہیں۔ تو مرقع ہے حُسن و محبوبیت کا، اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے جو خون کو اُبھارتا ہے اور رُوح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے، اِندو کو سوم بھی کہتے ہیں۔ جو سوم رس کی رعایت سے آبِ حیات کا مظہر ہے جس کے بغیر زندگی کا تصوّر نہیں کیا جا سکتا۔ کہانی میں اِندو کا جوڑا مدن سے ہے۔ مدن لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اِندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے جس سے ذہن پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے۔

رگ وید میں کام دیو کو وجود کا جوہر (RRIMAL GERM MIND) کہا ہے
جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی۔ یونانی ضمیات میں EROS یا کیوپڈ کا تصور بھی اسی حیثیت
سے آیا ہے۔ گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرشٹی کے مثبت اور منفی تتوں (ELEMENTS)
کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے۔

کہانی کا بنیادی خیال عورت اور مرد کی کشش کا یہی پراسرار عمل ہے۔ بیدی کا ذہن
چونکہ دیو سے زیادہ دیوی کی طرف یا تہذیب کے آبائی تصور سے زیادہ مادری تصور کی طرف
راجع ہے جس کی تفصیل آگے چل کر "ایک چادر میلی سی" کے ضمن میں پیش کی جائے گی۔ اس
لئے تخلیق کے اس ازلی اور ابدی عمل میں بنیادی اہمیت مرد کو نہیں عورت کو حاصل ہے۔ مدن
محض عمل میں آلہ کار ہے تخلیق عمل کی تکمیل کا، جنسی کشش کی تشخیص کا یا اندو کو بتدریج
ادھورے سے پورا بنانے کا۔ اندو موضوع ہے اور مدن اس کا معروض۔ محبت کی موضوعی
جہت کے علاوہ اندو کی دوسری جہتیں اور شانیں بھی ہیں۔ وہ بیٹی بھی ہے، بیوی بھی اور
ماں بھی۔ لیکن اوّل و آخر وہ ماں ہے یا پھر عورت۔۔ جس کے تصرف میں ساری کائنات
ہے اور جس کی ذات ذرے ذرے میں بکھری ہوئی اور چاند ستاروں میں بسی ہوئی ہے اور
دھرتی بن کر جس نے آکاش کو اپنی باہوں میں جکڑ رکھا ہے۔ بیدی جگہ جگہ گوشت پوست
کی اندو کی ازلی اور ابدی عورت سے تطبیق کرتے ہیں۔

"مدن کی نگاہیں اور اس کے ہاتھوں کے دو شاسن صدیوں سے اس دروپدی کا چیر ہرن
کرتے آئے تھے جو عرف عام میں بیوی کہلاتی ہے لیکن ہمیشہ اسے آسمانوں سے تھانوں کے
تھان، گزوں کے گز کپڑا ننگاپن ڈھانکنے کیلئے ملتا آیا تھا۔ دوشاسن تھک ہار کے یہاں
وہاں گرے پڑے تھے لیکن یہ دروپدی وہیں کھڑی تھی عزت اور پاکیزگی کی سفید ساری
میں ملبوس دیوی لگ رہی تھی۔"

مدن خود ہی پانڈو ہے اور کورو بھی۔ وہ یدھشٹر بھی ہے اور دوشاسن بھی۔ وہی
حفاظت کرنے والا بھی ہے اور وہی ننگا کرنے والا بھی۔ عورت اور مرد کے تعلقات میں
جسم کی لذت کے ساتھ ایک روحانی پہلو بھی ہے۔ کرشن جو گزوں کے گز کپڑا ننگاپن ڈھانپنے

کے لئے دیتا ہے وہ عورت کی اپنی محبت کی سچائی سے وہ گہری وابستگی ہے جو ہر خطرے کے موقع پر اس کی عفت اور پاکیزگی کی ڈھال بن جاتی ہے۔

محبت کی سچائی کے ساتھ عورت کی وابستگی کی مزید توثیق اس وقت ہوتی ہے جب اِندو کے حاملہ ہونے کے بعد مدن خائف ہوا اٹھتا ہے کہ کہیں یہ مر ہی نہیں جائے:

"تجھے کچھ نہ ہوگا اندو . . . میں تو موت کے منہ سے بھی چھین کے لے آؤں گا تجھے۔

اب ساوتری کی نہیں ستیہ وان کی باری ہے لیکن ستیہ وان کی باری کبھی آئی ہے اور نہ آئیگی۔ یہ ایثار و قربانی کی پتلی ساوتری یعنی اندو ہی کا مقدر ہے کہ ہر بار خون کے دریا سے گذرے اور اپنی زندگی کو خطرے میں ڈال کر ایک نئے وجود کو زندگی عطا کرے۔

"کمرے میں وہ اکیلا ہی تھا اور اندو — نند اور جسودھا —— اور دوسری طرف نندلال . . . ."

اب سب کچھ ٹھیک تھا اور اندو شانتی سے اس دنیا کو تک رہی تھی۔ معلوم ہوتا تھا کہ اس نے مدن ہی کے نہیں دنیا بھر کے گنہ گاروں کے گناہ معاف کر دیئے ہیں اور اب دیوی بن کر دیا اور کرونا کے پرساد بانٹ رہی ہے۔"

اب اندو جننی ہے جگ ماتا، سب کی ماں۔ وہ جسودھا ہے، دیوی کے بیٹے کرشن یعنی نندلال کو پالنے والی۔ خود دکھ سہتے، اور سب کو سکھ شانتی دینے والی —— تبھی تو اندو نے شادی کی رات مدن سے چھوٹتے ہی کہا تھا —— "اپنے دکھ مجھے دے دو"!

اس موقع پر اگرچہ

"آسمان پر کوئی خاص بادل نہ تھے لیکن پانی پڑنا شروع ہوگیا تھا۔ گھر کی گنگا طغیانی پر تھی اور اس کا پانی کناروں سے نکل نکل کر پوری ترائی اور اس کے آس پاس بسنے والے گاؤں اور قصبوں کو اپنی لپیٹ میں لے رہا تھا۔"

تھوڑی دیر میں دل کی کوئی کڑی ٹپکنے لگتی ہے اور

"ہلکی بارش تیز بارش سے زیادہ خطرناک ہوتی ہے، اسلئے باہر کا پانی اوپر کی کڑی میں سے ٹپکتا ہوا اِندو اور مدن کے بیچ میں ٹپکنے لگا۔"

"برسات" اور "پانی" پڑنے کے استعارے کا استعمال بیدی نے اس موقع پر جب دھرتی کی کوکھ کھلی ہوتی ہے اور وہ اپنے آکاش سے بغل گیر ہونے اور "پانی" کی صورت میں اسکے بیج کو اپنے اندر جکڑ لینے یا اپنے قرض کو وصول کرنے کیلئے بیقرار ہے۔ "ایک چادر میلی سی" میں بھی کیا ہے۔ دونوں جگہ یہ بارش تیز نہیں بلکہ ہلکی ہے جو دھرتی کی نس نس اور پور پور کو شرابور کر سکتی ہے۔ میں نے اس بات کی طرف پہلے اشارہ کیا ہے کہ اندو یعنی چاند کا دوسرا نام سوم ہے جو "پانی" سے پیدا ہوا۔ اور جیسے سوم رس یعنی زندگی کے امرت یا تخلیقی آبی مادے کا دینے والا تصوّر کیا جاتا ہے۔ وشنو پران سے روایت ہے کہ انوسویا کے بیٹے سوم کا بیاہ رشی دکش کی ۲۷ بیٹیوں سے ہوا تھا لیکن دل و جان سے وہ چاہتا صرف روہنی کو تھا۔ باقی ۲۶ کے حسد و رقابت سے مجبور ہو کر دکش نے "سوم چاند" کو شراب دیا تھا کہ تیرا حُسن کبھی ایک سا نہیں رہیگا اور تو ہمیشہ گھٹتا بڑھتا رہے گا۔ عورت (اندو) کا سفر بھی تخلیق سے تکمیل اور تکمیل سے تخلیق کی طرف جاری رہتا ہے۔ کبھی وہ کلی ہے، کبھی پھول اور کبھی مرجھائی ہوئی پنکھڑی، جو ہر بار جب کلی سے پھول بنتی ہے تو ایک نئی کلی کو جنم دیتی ہے۔ روشنی سے تاریکی اور تاریکی سے روشنی یا عدم سے وجود اور وجود سے عدم کے سفر کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اندو کبھی سب کچھ ہے اور کبھی کچھ بھی نہیں نہیں۔ کبھی پونم کا چاند ہے اور کبھی اماوس کی رات۔ آخری منظر میں جب مدن اور اندو سے منحرف ہو کر بازار جانے کی کوشش کرتا ہے تو بیدی نے لکھا ہے:

"پھر آج چاندنی کے بجائے اماوس تھی . . . .

لیکن محبت ہو اماوس سے پورنیما اور انکار سے اقرار کا سفر ایک جست میں طے ہوتا ہے اور پلک جھپکنے میں اندو پورے چاند کی صورت "مدن کا ہاتھ پکڑ" "کرالیسی" دنیاؤں" میں لے جاتی جہاں انسان مر کر ہی پہنچ سکتا ہے۔" اگرچہ عورت کا یہ ہمہ گیر آفاقی تصور اپنی اصل کے اعتبار سے شیومت کے شکتی اور تانترک عقائد سے ملتا جلتا ہے لیکن کہانی کی ساری فضا وشنومت سے ماخوذ ہے۔ دروپدی، ساوتری، اور سیتا سب وشنو تصوّرات ہیں۔ دشنو دین کے خاص منتر "ادم نمو بھگوتے واسو دیوایا" سے بھی کئی موقعوں پر فضا سازی کی گئی ہے۔ اس میں

واسودیو سے مراد کرشن ہیں جو واسودیو کے بیٹے اور وشنو کے آٹھویں اوتار مانے جاتے ہیں۔ بچے کی پیدائش کا دن بھی وجے دشمی ہے جو رام کے تعلق سے وشنو تہوار ہے۔ وشنومت کے ان حوالوں کا ذکر اسلیے ضروری تھا کہ بخلاف "اپنے دکھ مجھے دے دو" کے "ایک چادر میلی سی" کی ساری اساطیری فضا شیومت سے ماخوذ ہے۔ ناول کا مرکز و محور یہاں بھی عورت ہے۔ روحِ کائنات اور تخلیق کی امین لیکن اس تصوّر اور اس تصور میں ہلکا سا فرق زاویۂ نگاہ کا ہے۔ وہاں زور اس بات پر تھا کہ عورت زندگی کا زہر پی کر مرد کیلئے امرت فراہم کرتی ہے۔ یا دکھ سہتی ہے اور سکھ دیتی ہے۔ اسکے برعکس "ایک چادر میلی سی" میں واضح طور پر معاملہ حیاتیاتی یعنی عورت کے مرد کو قابو میں لانے اور تولیدِ نسل کے تخلیقی عمل میں اس سے اپنے قرض کے وصول کرنے کا ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دیدو" میں اندو کبھی دروپدی تھی، کبھی ساوتری اور کبھی جنک دلاری سیتا۔ یہ سبکے سب عورت کے مثبت روپ ہیں۔ محبت، ایثار، عزت، عصمت اور پاکیزگی کی اساطیری روایات سے جگمگاتے ہوئے۔ لیکن ان کے مقابلے پر "ایک چادر میلی سی" میں رانو کے تصوّر میں مثبت اور منفی دونوں پہلو ہیں۔ ناول کی ساری فضا خون سے لت پت اور تشدّد کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے جس کا تعلق واضح طور پر شکتی پوجا، تانترک عقائد، خون کی قربانی اور قتل کی روایت سے ہے۔ ناول کے آغاز ہی سے اس کا اشارہ مل جاتا ہے: "آج شام سورج کی ٹکیہ بہت لال تھی . . . . . آج آسمان کے کوئلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا۔"

سورج کا لال ہونا استعارہ ہے قتل کا . . . . بیدی نے محض کوئلہ نہیں بلکہ سورج کی رعایت سے آسمان کا کوئلہ ہے، جس سے فوری طور پر ایک مابعد الطبعیاتی (METAPHYSICAL) فضا پیدا ہو جاتی ہے اور قتل و خون کا روح کو جکڑ لینے والا تصوّر سامنے آجاتا ہے جو شکتی اور دیوی سے مخصوص ہے۔ کوئلہ جاترا کی جگہ تھی۔ "چودھری کی حویلی کے بازو میں دیوی کا مندر تھا، جو کبھی بھیروں سے بچتی بچاتی اس گاؤں آنکلی تھی اور اس جگہ جہاں اب ایک مندر کھڑا تھا گھڑی دو گھڑی بسرام کیا تھا۔ پھر بھاگتی ہوئی جاکر سامنے سیالکوٹ، جموں وغیرہ کی پہاڑیوں میں گم ہوگئی تھی۔"

دیوی کی دو شانیں ہیں مثبت اور منفی۔ مثبت حیثیت سے وہ پاروتی ہے، اما یا گوری ہے، نسوانی حُسن و جمال اور محبت و وفا شعاری کی تمثیل ہے۔ اور مادرانہ شفقت کا مرقع لیکن منفی شان میں وہ کالی ہے، درگا ہے اور بھوانی ہے۔ رنگت سیاہ، دیکھنے میں بھیانک اور ہیبت ناک، چہرے، دانتوں اور ہاتھوں سے خون ٹپکتا ہوا اور بھیروں کی کی لاش کو پیروں تلے دبائے وہ وحشیانہ طور پر مسکراتی ہوئی نظر آتی ہے۔ شیومت سے زیادہ تر دیوی یا شکتی کا ہی خونخوار تصوّر وابستہ ہے۔ شکتی قوتِ تخلیق ہے۔ اسکے ساتھ شیو کا تصور محض تکمیلی حیثیت سے آتا ہے۔ شیو شکتی، کی تجسیم یونی اور لنگم یعنی عورت اور مرد کے اعضائے مخصوص سے کی جاتی ہے جو تانترک عقائد کی رو سے پرستش کا موضوع ہیں۔ شکتی ماں بھی ہے اور شیو کی بیوی بھی اور بھیروں کے روپ میں اس کی قاتل بھی۔

منگل اور رانو کے رشتے کی توجیہہ مغربی نفسیات کے ODIPUS COMPLEX کی رو سے کرنا سامنے کی بات ہے۔ بیدی کے ذہن میں یہ تصوّر بھی رہا ہوگا، لیکن میرا خیال ہے کہ بیدی فرائڈ کی جنسیات سے اتنے متاثر نہیں، جتنے قدیم ہندستانی فکر کے نظریہ حُسن سے۔ کرداروں کی تعمیر کاری کے تخلیقی عمل میں وہ شکتی کے ان وسیع تر تصوّرات سے جن کی رو سے شکتی ماں بھی ہے اور رفیقۂ حیات بھی، کیسے بچ سکے ہوں گے۔ خصوصاً جب کہ ان کا بچپن ان علاقوں میں گزرا ہے جہاں یہ تصوّرات قبل تاریخی زمانے سے رائج ہیں۔

بھیروں تعداد میں ایک سے زیادہ ہیں۔ یہ شیو یعنی ازلی مرد کی شانیں بھی ہیں اور سب کی سب وحشی اور تخریب کار۔ شیو کی پتنی دیوی انہیں کی رعایت سے بھیروں بھی کہلاتی ہے۔ "ایک چادر میلی سی" میں ایک بھیروں تو خود تلوکا ہے۔ جھگڑالو، غصیلا اور تشدّد پسند۔

"مار ڈالا اڑیو مار ڈالا ۔۔ ہائے نی کوئی بچاؤ۔ ہائے نی یہ راکھشش"۔ تلوکے کے دماغ میں آج کے ہنگامے کی بجائے وہ جاترن گھسی ہوئی تھی اور رات بھر گھسی رہی۔ اندھیرے میں وہ خود مہربان داس تھا اور رانو جاترن"۔ دوسرے بھیروں مہربان داس گھنشیام داس، اور بابا ہری داس ہیں جو سازش کرکے نوعمر جاترن یعنی دیوی کی عزت پر حملہ کرتے ہیں" دیوی کے پاس تو اپنے آپ کو بچانے کیلئے ترشول تھا، جس سے اس بھیروں کا سر کاٹ کر الگ کر دیا لیکن

اس معصوم جاترن کے پاس صرف پیارے پیارے گلابی ہاتھ تھے جنہیں وہ بھیروں کے سامنے جوڑ سکتی تھی . . . . بھر بدن ـــ جیسے تربوزے کے گودے کا بنا ہوا، جو ہربان کی چھری سے بچ نہ سکتا تھا ۔ شاید اسی لئے اس دن کا سورج تھے میں لال کہیں گم ہوگیا تھا اور پھر آسمان پر دوج کے چاند کو بخرتے پیلا ہونے کیلئے چھوڑ گیا ۔"

لیکن دیوی چونکہ ناقابل تسخیر ہے ، وہ جاترن کے بھائی کی شکل میں تلوکے کا خون چوس لیتی ہے ۔

"وہ اپنے خون میں بسے ہوئے کپڑوں کو نچوڑ نچوڑ کر لہو اپنے سر پر مل رہا تھا ۔ یوں معلوم ہوتا تھا جیسے دیوی کی روح اس میں چلی آئی ہے اور ایک انتقامی جذبے سے اپنا روپ کروپ اور آنکھیں بھبوکا کئے بھیروں یا تلوکے کی طرف دیکھ رہی ہے ۔"

ناول کے آخر میں ہی لڑکا بھیر شکتی کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے ۔ اور رانو کی بیٹی بڑی کو فروخت ہونے سے بچاتا ہے اور شادی کے ذریعہ اس کی رکھشا کرتا ہے ۔ یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ اگرچہ شکتی کا تصور مابعد الطبعیاتی طور پر ناول کی معنوی فضا میں پوری طرح بسا ہوا ہے لیکن دراوڑوں کے مادری تہذیبی دور سے گذرنے کے بعد (جن کے یہاں عورت کو مرکزی اہمیت حاصل تھی) نسل انسانی کا قافلہ جن راہوں سے گذرا ہے اور پدری تہذیب نے اپنے ارتقا کی منازل کو جس طرح طے کیا ہے اس کے پیش نظر آج کی انسانی برادری میں عورت کا وہ درجہ نہیں رہا ۔ حیاتیاتی طور پر وہ کمزور ہے ہی ، سماجی طور پر بھی اس کا درجہ خاصا کمتر ہے ۔ خاص طور پر ان معاشروں میں جو کم ترقی یافتہ یا غیر ترقی یافتہ کہے جا سکتے ہیں ۔ اسلئے زندگی کا وہ ازلی کرب جو عورت اور مرد دونوں کا مشترکہ ورثہ ہے ، عورت کے حصے میں کچھ زیادہ ہی آتا ہے ۔ ہمارے یہاں سماجی سطح پر عورت کی بے بسی ، محرومی اور بے چارگی ، شکتی کے قدیم ہمہ گیر تصور کی بالکل ضد ہے ۔ بیدی کے ہاں ہندستانی عورت کے روحانی اور سماجی مقام و مرتبہ کا یہ تضاد کھل کر سامنے آتا ہے ۔ عورت کی زندگی جس طرح سے درد کا ساگر ہے ، بیدی ۔ اس کے احساس کو اپنے مخصوص استعاراتی انداز میں جگہ جگہ اظہار کی سطح تک

لے آئے ہیں۔

"بیٹی تو کسی دشمن کے بھی نہ ہو بھگوان! ذرا بڑی ہوئی ماں باپ نے سسرال ڈھکیل دیا، سسرال والے ناراض ہوئے تو مائیکے لڑھکا دیا۔ ہائے یہ کپڑے کی گیند۔ جب اپنے ہی آنسوؤں سے بھیگ جاتی ہے تو پھر لڑھکنے جوگی بھی نہیں رہتی۔

" رانو سوچتی ہے ـــــ وہ خود بھی تو روٹی کپڑے کے وعدے پر چلی آئی تھی لیکن پاپی پرماتما نے جب اس کی بچی کو زندگی کی سسرال میں بھیجا تو روٹی کپڑے کا بھی وعدہ نہ کیا۔"

" رانو الٹی مڑتے ہوئے اس نے بیذان کو ایسی نگاہوں سے دیکھا جیسے کہہ رہی ہو۔ تو تو جننی ہے ماں! جگت ماتا ہے تو۔ تو مجھے مت دھتکار۔ جیسے تیسے بھی ہو، مجھے رکھ لے، میرا اس دنیا میں کوئی نہیں ۔ ۔ ۔ ۔"

" رانو نے چمیں کی طرف دیکھا ۔ ۔ ۔ ۔ جیسے یہ اس کا بچپن تھا۔ اس کی معصومیت ہی تھی جو رانو کے دکھ کو سمجھ سکتی تھی۔ یہ بچپن اور معصومیت جو کردہ اور ناکردہ گناہوں سے اوپر تھی۔ رانو کا جی چاہا اسے چھاتی سے لگالے۔ بھینچ کر وہ پھر اسکے بدن میں تحلیل ہو جائے اور اس دنیا میں نہ آئے جہاں ۔ ۔ ۔ ۔"

" ہیر نے کہا، اے جوگی تو جھوٹ کہتا ہے، روٹھے یار کو منانے کون جاتا ہے۔ میں ڈھونڈتے ڈھونڈتے تھک گئی، ایسا کوئی نہ دیکھا جو جانے والوں کو واپس لے آئے ۔ ۔ ۔ ۔"

ناول میں دو موقعوں پر برات کا منظر ہے۔ ایک بار جب منگل کو زبردستی پکڑ کر لایا جاتا ہے اور دوسری بار جب جاترن کا بھائی بڑی بہن کو بیاہنے آتا ہے۔ دونوں جگہ غالباً غیر ارادی طور پر شو کا تصور ابھر آیا ہے۔

" اور عجیب سی برات، جیسے شو جی پاروتی کو لینے آئے ہوں۔ گلے میں رودراکش کی مالائیں اور سانپ، منہ میں دھتورا اور بھانگ۔ کمر میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول ۔ ۔ ۔ ۔ براتی بندر اور لنگور، شیر اور چیتے اور ہاتھی ۔ ۔"

شادی کے بعد شو اور پاروتی کی طویل جدائی اور ملن کا ذکر پرانوں میں ملتا ہے۔
ناول میں منگل اپنی شادی کی عجیب و غریب نوعیت کی وجہ سے رانو سے کھنچا ہوا ہے۔
شو جی کی تپسیا بھنگ کرنے اور انہیں پاروتی کی طرف راغب کرنے کیلئے کام دیو اور
رتی کی ضرورت پڑی تھی۔ ناول میں رتی کے روپ میں سلامتے ہے جس کے متناسب اعضاء
کی کشش منگل کے جسم میں جنس کی جوالا کو بھڑکا دیتی ہے۔ لیکن اس موقع پر گھر کی پاروتی
رانو راستہ روک کر کھڑی ہو جاتی ہے۔ اشٹم کے چاند کی طرح آدھی نظروں کے سامنے
اور آدھی نظروں سے اوجھل:

رانو کیا چھپا رہی تھی۔ کوئی بات تھی جو ابٹنے، بندی، اخروٹ کی چھال اور رس بھر
دلوں سے اوپر ہوتی ہے۔ جس کا تعلق عورت کی شکل و صورت سے نہیں ہوتا۔ نہ اس کی
نسائیت اور اس کی انتہا سے۔ جیسے وہ دھیرے دھیرے سامنے لاتی ہے اور جب لاتی
ہے تب پتہ چلتا ہے یہ بات تھی۔ جیسے اشٹم کا چاند اپنا آدھا چھپائے رہتا ہے اور
پھر آہستہ آہستہ روز بروز ایک ایک پردے، دوپٹے، چولی، انگیا سب کو الگ ڈالتا جاتا
ہے اور آخر ایک دن ایک رات پورنیما کے روپ میں آکر کیسی بے خودی و مجبوری، کیسی
ناداری ولاچاری کے ساتھ اپنا سب کچھ لٹا دیتا ہے ۔ ۔ ۔ ۔"

منگل جب شراب کے نشے میں لڑکھڑاتا ہوا دروازے تک جاتا ہے اور پھر گھر کے باہر
کا گھور اندھیرا دیکھ کر واپس آجاتا ہے تو سامنے:

"رانی کھڑی تھی، پونم کا چاند، جو بے صبر ہو کر آدھے سے پورا ہو گیا تھا اور بادلوں
کے لحاف و توشک کو چیرتے پھاڑتے ہوئے زمین پر اتر آیا تھا۔"

عورت کا حسن ثلاثہ منگل کے سامنے تھا جس سے گیہوں کی روٹی کھانے والا
کوئی بھی مرد انکار نہیں کر سکتا۔ ۔ ۔ ۔ اور بیچ میں لطیف سا پردہ ۔ ۔ ۔ ۔ پھر حسن پر
پر ایک انگڑائی ۔ ۔ ۔ ۔ سال کے باون ہفتے، ہفتے کے سات دن، دن کے آٹھ پہروں،
گھنٹوں اور پلوں میں ایک ایسا لمحہ ضرور آتا ہے جب چاند لپک کر سورج کو سر سے پاؤں
تک گہنا دیتا ہے۔"

ایک طویل جدوجہد کے بعد یہ ایک طرح سے شکتی کی جیت تھی، عورت کی فتح، جس نے اپنے مرد کو اپنے وجود میں تحلیل کر لیا تھا۔ شکست خوردہ سورج، "منگل"، شب کے سامنے شرمایا اور بادل کے پردے سے منہ نکال کر اپنی زمین "رانو" کی طرف دیکھتے ہوئے مسکرانے لگا۔ شکتی کی اس بھرپور فتح کے موقع پر بیدی نے ہندستانی عورت کی روحانی عظمت اور سماجی بے بسی کے تضاد کو نظر انداز نہیں کیا۔ ایک طرف تو بے چارگی کی یہ کیفیت ہے:

"آج آسمان کے کوٹھے پر کوئی نادار اپنی محبت سے سرشار روتا کڑھتا ہوا اپنی پھٹی پرانی چادر اوڑھ کے سو گیا تھا۔"

اور دوسری طرف بڑی کی شادی کے سلسلے میں طاقت و عظمت کا یہ منظر:

"رانی ہاں کہے گی تو دنیا نہیں بس جائے گی اور اگر نہ کہے گی تو پرلے آ جائے گی۔ مہا پرلے۔ جس میں کیا انسان اور کیا حیوان کیا پشو اور کیا پنچھی، کیا دھرتی اور کیا آکاش۔ سب ناش ہو جائیں گے ۔ ۔ ۔ ۔ سمے کے پاس کوئی توج نہ رہے گا اور خدا کے پاس کوئی روح ۔ ۔ ۔ شب میں جھنکار رہے گی، جیوتی میں پرکاش نہ رہے گا۔"

شروع میں میں نے کہا تھا کہ شیومت کے پیکروں کی وجہ سے پورے ناول کی معنوی فضا میں قتل و خون کی روایت لپی ہوئی ہے۔ تلوکے کے قتل اور جاترن کی عصمت دری کے بعد خونیں مناظر ایک کے بعد ایک سامنے آتے رہتے ہیں۔ منگل کو جب گھسیٹ کر شادی کے لئے لایا جاتا ہے تو "وہ لہولہان تھا" اسی طرح وصل کی رات بوتل کی چھینا جھپٹی میں رانو کے سر سے "خون کا فوارہ" بہہ نکلتا ہے۔ "ٹماٹر" جو کھایا نہیں جا سکا، تلوکے کی خون آلودہ لاش کی یاد دلاتا ہے۔ وصل کی رات کو پھر یہی ٹماٹر "چینی کی ٹوٹی ہوئی ایک رکابی میں ملتا ہے۔ دل کی آکٹ شکل کا ٹماٹر جو آٹھ حصوں میں کٹا پڑا تھا۔ آخری باب میں بڑی کی شادی کے بعد جب رانو مندر کی طرف ہاتھ اٹھا دیتی ہے تو اچانک محسوس ہوتا ہے ـــــ "جہاں کلس تھے وہیں اندھیرے میں کسی کے ہاتھ پھیلے اور گردن لٹکی ہوئی نظر آئی۔"

(۳)

اوپر کے تجزیوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری

تصورات کی بنیادی اہمیت ہے۔ اکثر و بیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچہ دیومالائی عناصر پر ٹکا ہوتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ وہ شعوری یا ارادی طور پر اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دیومالائی ڈھانچہ پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ از خود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور اس کی نفسیات کے ذریعے زندگی کے بنیادی رازوں تک پہنچنے کی جستجو کرتے ہیں۔ جبلتوں کے خود غرضانہ عمل، جسم کے تقاضوں اور روح کی تڑپ کو وہ صرف شعور کی سطح پر نہیں بلکہ ان کی لاشعوری وابستگیوں اور صدیوں کی گونج کے ساتھ سامنے لاتے ہیں۔ بیدی کے ہاں کوئی واحد واقعہ واقعۂ محض نہیں ہوتا، بلکہ ہزاروں لاکھوں دیکھے اور ان دیکھے واقعات کی نہ ٹوٹنے والی مسلسل کڑی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں چونکہ ان کا سفر تجسم سے تخییل کی طرف اور حقیقت سے عرفانِ حقیقت کی طرف ہوتا ہے۔ وہ بار بار استعارہ، کنایہ اور دیومالا کی طرف جھکتے ہیں۔ ان کا اسلوب اس لحاظ سے منٹو اور کرشن چندر دونوں سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ کرشن چندر واقعات کی سطح تک رہتے ہیں۔ منٹو کے واقعات کے پیچھے دیکھ سکنے والی نظر رکھتے تھے لیکن بیدی کا معاملہ بالکل دوسرا ہے۔ چلئے تو یہ بھی زمین پر ہیں، لیکن ان کا سر آکاش میں اور پاؤں پاتال میں ہوتے ہیں۔ بیدی کا اسلوب پیچیدہ اور گمبھیر ہے۔ ان کے استعارے اکہرے دوہرے نہیں، پہلو دار ہوتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار اکثر و بیشتر ہمہ جہتی (MULTIDI-MENSIONAL) ہوتے ہیں۔ جن کا ایک رُخ واقعاتی اور دوسرا آفاقی و ازلی (ARCHE-TYPAL) ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ان کی تعمیر کاری میں زماں و مکاں کی روایتی منطق کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ان کی نفسیات میں انسان کے صدیوں کے سوچنے کے عمل کی پرچھائیں پڑتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ایسے میں وقت لمحۂ موجود صدیوں کے تسلسل میں تحلیل ہو جاتا ہے اور چھوٹا سا گھر پوری کائنات بن کر سامنے آتا ہے۔ بیدی جس عورت اور مرد کا ذکر کرتے ہیں وہ صرف آج کی عورت اور آج کا مرد نہیں بلکہ اس میں وہ عورت اور وہ مرد شامل ہیں جو لاکھوں کروڑوں سال سے اس زمین کے شدائد جھیل رہے ہیں اور

اس کی نعمتوں سے لذت یاب ہوتے چلے آرہے ہیں۔ بیدی کے پہلودار استعاراتی اسلوب کی وجہ سے ان کے کرداروں کے مسائل اور ان کی محبت و نفرت، خوشیاں اور غم، دکھ اور سکھ مایوسیاں اور محرومیاں نہ صرف انہیں کرداروں ہی کی ہیں بلکہ ان میں ان بنیادی جذبات اور احساسات کی پرچھائیں بھی دیکھی جاسکتی ہیں جو صدیوں سے انسان کا مقدر ہیں۔ یہ مابعد الطبیعاتی فضا بیدی کے فن کی خصوصیتِ خاصہ ہے۔ میں نے شروع میں کہا تھا کہ بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کے اولین نقوش ان کی ابتدائی کہانیوں میں ڈھونڈنے سے مل جاتے ہیں۔ ان کا پہلا کامیاب استعمال "گرہن" میں کیا گیا تھا۔ لیکن اس وقت بیدی کو ابھی اپنی اس قوت کا احساس نہیں تھا۔ آزادی کے بعد "لاجونتی" کی کامیابی نے یقیناً انہیں مزید اس راہ پر ڈالا ہوگا خواہ ایسا لاشعوری طور ہی پر ہوا ہو۔

"کوکھ جلی" اگرچہ ۱۹۴۹ء میں شائع ہوئی لیکن اس کی اکثر کہانیاں آزادی سے پہلے کی ہیں لیکن پہلی بار پوری طرح یہ اسلوب "اپنے دکھ مجھے دیدو" میں کھل کر سامنے آیا ہے۔ اسکے بعد تو جیسے بیدی نے اپنے آپ کو پالیا۔ یا انہیں اپنے اسلوب کی بنیادوں کا عرفان ہوگیا۔ "ایک چادر میلی سی" لگ بھگ اسی زمانے میں لکھا گیا۔ اس میں اور اسکے بعد بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کی قوتِ شفا کو واضح طور پر دیکھا اور محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہاں آزادی کے بعد سب کہانیوں کے تجزیے کی گنجائش تو نہیں البتہ مختصراً چند اشارے کئے جاتے ہیں:

"لاجونتی" میں معنوی فضا کی توسیع کیلئے "رامائن کی کتھا" "سیتا کے اغوا" اور "دھوبی" کی حکایت سے مدد لی گئی ہے۔ "جوگیا" میں رنگوں کی حیثیت پہلودار استعاروں کی ہے اور ان احساسات و کیفیات کو ابھارا گیا ہے جو رنگوں کے اثر سے طبیعت میں پیدا ہوتے ہیں۔ "ببل" میں عفت و عصمت کی پاسداری کے لحاظ سے لڑکی کے کردار کی سیتا سے تطبیق کی ہے اور خود ببل نٹ کھٹ بالک کرشن ہے جو ہوٹل میں سیتا کو درباری کی ہوس کا شکار ہونے سے بچالیتا ہے۔ لمبی لڑکی میں گیتا کے سترہویں ادھیائے اور اس کے مہاتم کا تصور ملتا ہے جو اس وقت پڑھا جاتا ہے جب دادی کی زندگی کی کشتی "لمبی لڑکی" کی شادی

کے بعد کنارے آلگتی ہیں۔ "ڈمینس سے پرے" میں اہلیا کا شوہر رام گڈکری بیسویں صدی کا رام ہے جو بن باس یعنی دورے پر جاتے ہوئے اپنی سیتا یعنی اہلیا کو راس رچانے کیلئے پیچھے اکیلا چھوڑ جاتا ہے۔ حجام الہ آباد میں سرسوتی کے سنگم کا لوک پتی جس نے حجامت بنا بنا کے سب کا حلیہ بگاڑ رکھا ہے، دراصل ہماری موجودہ سیاسی لیڈرشپ یا حکمراں طبقہ ہے۔ یہ غالباً بیدی کی واحد کہانی ہے جس میں استعارے کی باقاعدہ تکرار نے پوری کہانی کو علامتی رنگ دے دیا ہے۔ "دیوالہ" میں بھابی اور نند کے جنسی جذبات کی کہانی ہے جس میں بیدی نے شادی کے ارادے کے بارے میں بعض سوال اٹھائے ہیں۔ اس کا مرکزی کردار آتش باز لڑکا شیتل ہے جو نہ صرف گوکل اشٹمی کے دن کرشن کی روایت کی پیروی میں رسم کی مٹکی پھوڑتا ہے بلکہ عملاً بھی "مٹکی" پھوڑتا ہے۔ "یوکلپٹس" کی اساطیری علامتیں عیسائیت سے ماخوذ ہیں۔ بیدی کی تازہ کہانیوں میں سے "میتھن" میں کھجوراہو کے مندروں کی جنسی وحدیت کی فضا ہے۔ اس میں جنس کو اکائی کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ مرد اور عورت جنس کے دو پہلو ہیں۔ توام — آپس میں جڑے ہوئے۔ جیمنی کا جڑواں، ستاروں کا تصور، یونانی اور مصری اساطیر میں بھی ملتا ہے لیکن اس کی ثنویت میں وحدت دیکھنا ہندستانی ذہن سے متعلق ہے۔ بیدی نے اپنے مخصوص انداز میں جنسی اعذاب کی وحدیت میں تخلیقِ کائنات کی مابعدالطبیعیاتی وحدانیت کی جو معنوی فضا پیدا کی ہے وہ ان کے کمالِ فن کی دلیل ہے۔

اس بات کی شکایت عموماً کی جاتی ہے کہ بیدی اب جنس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں جس طرح اوپر کے تجزیے سے یہ بات ثابت کی جا چکی ہے کہ دیومالا سے مدد لینے کا رجحان بیدی میں شروع سے تھا لیکن آزادی کے بعد یہ باقاعدہ طور پر ان کے فن کا حصہ بن گیا۔ اسی طرح یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ جنس کے بارے میں لکھنے کا مادہ بیدی میں پہلے سے تھا۔ ("گرہن" کی چودہ کہانیوں میں سے سات یعنی نصف کے مرکزی خیال کا جنس سے گہرا تعلق ہے) لیکن آزادی کے بعد اس نے ایک بھرپور رجحان کی شکل اختیار کرلی۔ یہ سوچنا غلط نہیں ہے کہ بیدی کو ہندستانی اساطیر و روایات کے ساتھ شروع ہی سے جو دلچسپی رہی ہوگی، وہ آزادی کے بعد کئی گنا بڑھ گئی ہے۔ انہیں ہندستانی ذہن کے تصورِ جنس کا بھی گہرا احساس رہا ہوگا۔

یہ سامنے کی بات ہے کہ قدیم ہندستان کا تصوّرِ جنس سامی تصوّرِ جنس سے یا جدید مغربی تصوّرِ جنس سے بالکل مختلف چیز ہے۔ یہ بہت ہی آزادانہ، کھلاڈلا اور بھرپور ہے۔ روح کی لطافت سے شاداب اور خون کی حدت سے تھرتھراتا ہوا۔ سامی تصوّر کی سخت گیری جو مجازی لگاؤ کو شجرِ ممنوعہ قرار دیتی ہے۔ یہاں نام کو بھی نہیں۔ بے شک جسمانی لذت اور حواس کی سرشاری اس کا نقطۂ آغاز ہے لیکن یہ حقیقت اس ہوسناکی اور سفلہ پن کی طرف نہیں لے جاتی جو مغربی مزاج سے مخصوص ہے۔ جسمانی حسن کے آزادانہ اور بے باک اظہار کی وجہ سے یہاں عریانیت کے وہ معنی ہی نہیں جن سے ہمارے موجودہ ذہن نا آشنا ہیں۔ شیوشکتی اور وشنومت کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ یہ ہندستان میں اساطیر کی دو اہم ترین روایتیں ہیں اور دونوں میں جنس کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ شیوشکتی کے سلسلے میں یونی اور لنگم کی پرستش کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ کرشن کی راس لیلا کا مرکز و محور بھی جنس ہے۔ ان دونوں میں فرق صرف اتنا ہے کہ شیوشکتی کے تصوّر میں دراوڑی ذہن کی کھردری ارضیت کا پہلو نمایاں ہے اور کرشن کی راس لیلا یا سیتا اور رام کے تعلقات میں آریائی ذہن کی آسمانی لطافت کا پہلو نمایاں ہے ان اساطیری تصورات کے علاوہ بیدی کے سامنے ہندستانی فنونِ لطیفہ کی روایتیں بھی رہی ہیں۔ ہندستانی مصوّری، سنگ تراشی، اور موسیقی میں جنس کا عمل دخل دنیا کی بھی تہذیب سے کہیں زیادہ ہے۔ یہاں راگ، راگنیاں بھی حسیناؤں کے پیکر میں ڈھل کر سامنے آتی ہیں۔ کھجوراہو یا کونارک کی سنگ تراشی ہو یا اجنتا، ایلورا، باگھ اور ایراوتی کی مجسمہ سازی یا نقاشی۔ ہر جگہ جنس کا اظہار آزادانہ اور بھرپور طریقے پر ہوا ہے۔ اس میں لذت کا پہلو یقیناً ہے لیکن اس عظیم مسرت کے روپ میں جو انسان کو فطرت کا سب سے اہم عطیہ ہے، دراصل سارا معاملہ تخلیق کے لامتناہی عمل کا ہے۔ ہندستانی روایت میں جنس کے جسمانی پہلو کو اس کے روحانی پہلو سے الگ کر کے دیکھا ہی نہیں جاتا۔ یا پھر یوں کہا جا سکتا ہے کہ جنس کے جسمانی پہلو کی کچھ اس طرح سے تطہیر اور تقدیس کر دی گئی ہے کہ عریانیت، عریانیت ہی نہیں۔ بیدی کے ہاں جنس کے ذکر کو اس پس منظر میں دیکھا جائے تو اس کی معنویت ہی بدل جاتی ہے۔

"یہ دنیا کتنی پیاری لگی ہے ہے جہاں کے لوگ خدا نے بنائے اور پھر فرشتوں سے کہا کہ ان کو سجدہ کرو۔ آخر ایک دن ایک رات عظیم "وہ" سامنے بیٹھی ہے، ویدوں کے منتر اور شاستروں کے ارتھ جس کی طرف کبھی واضح اور کبھی مبہم اشارے کرتے ہیں"

"بیاہ شادی کے گیت جس کے لئے مرتعش اور بھبولوں میں جس کیلئے اینٹیں پکتی ہیں۔ ۔ ۔ اور سبھاؤں میں شور جس کیلئے بڑھتا ہی جاتا ہے۔ جسے اسکے بچوں کی ماں ہونا ہے اس لئے اس دھرتی کی طرح ڈرتی اور سمٹتی ہے جس میں کسان آتا ہے، ہل کاندھے پر ڈالے، جس کا تیز اور تیکھا پھل ابھی ابھی کسی لوہار نے تیز آنچ والی بھٹی میں ڈالا ہے ۔ ۔ ۔ سر پر پگڑی باندھے، کلغی سجائے، وہ راجا جنک معلوم ہونے لگتا ہے جو دھرتی کو الٹائے گا تو نہ جانے کب سے اس میں دبی ہوئی مٹی پھوٹ جائے گی، اور اس میں سب سے بڑے ہی صبر، بڑے ہی ایثار، بڑے ہی پیار والی جنک دلاری سیتا پیدا ہوگی جس کیلئے اس کا عظیم "وہ" آتا ہے۔ ایک ہاتھ میں مقدس کتاب، دوسرے میں شراب لئے۔ ۔ ۔ ۔ تاریخ کے دھندلے ادوار میں وہ ان گنت گوپیوں کے ساتھ کھیلا ہے، ان کے ساتھ بیشمار راس رچائی ہے اور اس کی آنکھوں میں ڈر ہے اور محبت اور بہیمیت۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس بار کی تر و تازہ، حسین و جمیل دوشیزہ کے بدن پر قبضہ جمائے گا، بار بار اپنائے گا۔ بے ہوش ہو ہو جائے گا اور وہ نہیں جانتا، وہ محض ایک تنکا ہے۔ زندگی کے بحر ذخار میں محض ایک بہانہ ہے۔ تخلیق کے اس لامتناہی عمل کو ایک بار چھیڑ دینے کا، ایک بار حرکت میں لے آنے کا اور پھر بھول جانے کا ۔ ۔ ۔ ۔"

(لمبی لڑکی)

"موہن نے ہمیشہ عورت کو مایا کے روپ میں دیکھا تھا۔ وہ باہر سے اور اندر سے اور معلوم ہوتی تھی۔ اچھا اور برا، گناہ اور ثواب کبھی خوبصورت، کبھی بدصورت طریقے سے آپس میں گھلے ملے ہوئے تھے پھر جو عورت کپڑوں میں بھری بھری دکھائی دیتی وہ دبلی نکلتی اور دبلی دکھائی دینے والی بھری بھری۔ ۔ ۔ ۔ اسے ہی تو مایا کہتے ہیں یا لیلا۔ مثلاً ایسی تندرست عورت جسے دیکھتے ہی گردے میں درد ہونے لگے، اس سے ڈرنا بیکار

بات ہے اور ہڈیوں کے ڈھانچے سے الجھنے پہ اتنا بھی نفع نہیں ہوتا جتنا کسی مزدور کو بیس سیر لکڑیاں کاٹنے سے۔ مایا جس کے بارے میں کہیں یہ ہاتھ نہ آئے گی وہی گردن دبائے گی اور مایا کیا ہوتی ہے"! (ٹرمینس سے پرے)

یہ رُجے شہوانی حدوں کو بھی چھو سکتی ہے لیکن کتھا سرت ساگر، ہتو اپدیش، شکا سپ تتی، اور پرانوں کے سینکڑوں ہزاروں قصے کہانیوں میں شہوانیت کا وہ کون سا پہلو ہے جو بیان نہیں ہوا۔ ان میں عورت کی فطرت اور جسمانی رازوں کو کھولنے کی مسلسل کوشش ملتی ہے۔ ہندستان کے کلاسیکی ادبی سرمائے میں جو مخصوص بیباکی پائی جاتی ہے، وہ چٹخارے کیلئے یا محض اکسانے کیلئے نہیں۔ اس کا تعلق جسمانی مسرت کی پاکیزگی سے ہے۔ بیدی کے ہاں جنس کا ذکر زیادہ تر اس لحاظ سے آتا ہے جہاں معاملہ فطرت کے دل کی دھڑکنوں کو سننے، جسمانی کیف و سرور کے عظیم معمے کو سمجھنے، عورت اور مرد کے تعلقات کی بھول بھلیوں کے بھید کو جاننے اور کائنات میں اتصالِ باہمی کی پراسراریت کی گرہیں کھولنے کا ہو، وہاں جنس کے مختلف پہلوؤں کا ذکر ناگزیر ہے۔

(۴)

اب چند الفاظ بیدی کے اسلوب اور نئے افسانہ کی زبان کے بارے میں۔ نئے افسانہ میں براہِ راست اندازِ بیان سے بچنے اور زبان کو تخلیقی سطح پر استعمال کرنے کا رجحان عام ہوتا جا رہا ہے۔ مجموعی طور پر اس رجحان کو رمزیہ اندازِ بیان (OBLIQUE EXPPESSION) کا رجحان کہا جا سکتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر ان تینوں اسلوبیاتی روایتوں سے انحراف کرتا ہے جس کا ذکر میں نے مضمون کے شروع میں کیا تھا۔ یعنی پریم چند، منٹو کی اور کرشن چندر کی۔ ان تینوں روایتوں کو مجموعی طور پر براہ راست اندازِ بیان (DIRECT EXPRESSION) کی روایت کہا جا سکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ پرانے افسانہ نگاروں کے یہاں رمزیہ اندازِ بیان کی مثالیں مل جائیں گی۔ مثلاً احمد علی کا "موت سے پہلے" یا کرشن چندر کا "غالیچہ" لیکن ایسی مثالیں خال خال ہی ہیں، جبکہ نئے افسانے میں رمزیہ اور تمثیلی اندازِ بیان غالب رجحان کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ آزادی کے بعد جن افسانہ نگاروں نے براہ راست اندازِ بیان سے رمزیہ انداز کی طرف سفر کیا ہے، ان میں دو نام نہایت اہم ہیں۔ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین۔

یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ اردو میں پہلی اساطیری کہانیاں بیدی نے لکھیں
بیدی کے ہاں اساطیر سے مدد لینے کا رجحان "گرہن" سے شروع ہوتا ہے جو سنہ ۴۲ یا اس
سے پہلے شائع ہو چکی تھی۔ جبکہ انتظار حسین سنہ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اس طرف متوجہ ہوئے۔
ان کے مجموعے "کنکری" میں کوئی اساطیری انداز کی کہانی نہیں۔ البتہ سب سے پہلے حکایت اور
داستان کے تمثیلی اسلوب کی بازیافت انتظار حسین نے کی۔ انتظار حسین کے اسلوب کو داستانی تمثیلی
اسلوب کی توسیع کہہ سکتے ہیں جبکہ بیدی کا انداز بیان اساطیری ہے۔

جدید افسانہ نگاروں میں کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جنہوں نے براہ راست اندازِ بیان کے
افسانہ نگار ہوتے ہوئے بھی بعض افسانوں میں رمزیہ اندازِ بیان کو استعمال کیا۔ میری مراد
رام لعل کے افسانے "آنگن"، جوگندر پال کے "بازیافت" اقبال مجید کے "پیٹ کا کیچوا" سے ہے۔
ان سے کچھ ہٹ کر اردو افسانہ میں اس وقت کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو بیسویں صدی کی آٹھویں
دہائی میں بھی آرائشِ لفظی، رنگین بیانی، مرصع کاری اور تشبیہ سازی کو بڑی اہمیت دیتے
ہیں۔ میں نے اس سے پہلے جہاں تشبیہ اور استعارے کے فرق سے بحث کی تھی۔ اس کی
وضاحت کر دی تھی کہ زبان کے تخلیقی استعمال کے سلسلے میں استعارے کے مقابلے میں تشبیہ
کم تر درجے کی چیز ہے۔ تشبیہ بیشک شعری لوازم میں ہے۔ لیکن اول تو اس کی معنوی فضا محدود
ہوتی ہے، اور استعارے کی لا محدود، دوسرے یہ کہ تشبیہ مشابہ کے ساتھ آتی ہے اور اکثر و
بیشتر اسکے ساتھ وجہ شبہ اور حرف تشبیہ کا دم چھلا بھی لگا ہوتا ہے جس سے نہ صرف طوالت
اور لفاظی پیدا ہوتی ہے بلکہ اشاریت بھی مجروح ہوتی ہے۔ اردو افسانہ میں تشبیہ سے
مزین نثر دراصل کرشن چندر کے اسلوب کی توسیع ہے۔ کرشن چندر کے ہاں پھر بھی ایک لطافت،
نرمی اور توانائی ہے جبکہ ان لوگوں کے یہاں تشبیہ اور تکرار کی بھرمار سے نثر بے حد کثیف
اور گاڑھی ہو گئی ہے اور افسوس اس بات کا ہے کہ ایسی گاڑھی نثر لکھنے والے سمجھتے ہیں کہ وہ
زبان و ادب کی خدمت کر رہے ہیں۔ اردو افسانے پر احسان فرما رہے ہیں۔ ایسے لوگوں میں
اپنے گناہ بخشوائے ہوئے وہ افسانہ نگار بھی شامل ہیں جنہیں افسانوی زبان کا سرے سے
شعور ہی نہیں۔ لمبے لمبے جملے، رنگین اور نادر تشبیہیں، منظر نگاری کی بھرمار، تفصیل ہی

تفصیل، جزئیات ہی جزئیات، الفاظ ہی الفاظ۔ ایسے افسانوں کو پڑھتے ہوئے سرپیٹ لینے کو جی چاہتا ہے۔ ادب بیشک الفاظ کا فن ہے لیکن الفاظ کو سلیقے سے برتنے کا، نہ کہ ان کا ڈھیر لگانے اور انہیں بے مصرف استعمال کرنے کا۔ زبان کے ایسے کرم فرماؤں کو اردو افسانہ کبھی معاف نہ کرے گا۔

ان کے مقابلے پر وہ افسانہ نگار ہیں جو سرے سے براہ راست انداز بیان کے قائل ہی نہیں اور موجودہ دور میں افسانے کیلئے صرف رمزیہ، علامتی یا تمثیلی انداز بیان ہی کو موزوں سمجھتے ہیں۔ میری مراد دیویندر اسر، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، انور سجاد، احمد یوسف، خالدہ اصغر، بلراج کومل اور کمار پاشی جیسے افسانہ نگاروں سے ہے۔ یہ اردو افسانہ کی بلوغت کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ اب واضح معنی کے بجائے پوشیدہ معنی کی اہمیت تسلیم کرلی گئی ہے۔ یہ بھی طے ہے کہ جیسے جیسے افسانہ ترقی کرتا جائے گا۔ رمزیہ انداز بیان کی اہمیت بڑھتی جائے گی۔

عام طور کہا جاتا ہے کہ اب افسانے کی زبان شاعری کی زبان سے قریب آگئی ہے لیکن یہاں شاعری کی زبان سے کرشن چندر اور ان کی صنف کے افسانہ نگاروں کی رومانی نثر سے مراد نہیں جو طرحدار تو ہے تہہ دار نہیں۔ جدید افسانے میں شاعری کی زبان سے وہ زبان مراد ہے جو شاعرانہ وسائل سے کام لیتی ہے یعنی کنایہ، استعارہ ہے، علامت، تمثیل، اشاریت اور رمزیت سے۔ نیز اساطیر قدیم رسوم و عقائد اور لوک روایات سے مدد لیکر نئے معنوی تلازموں کی دریافت کرتی ہے۔

آخر میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نئے افسانہ نگار جب براہ راست انداز بیان کی پرانی اسلوبیاتی روایت کو برقرار کو رد کر چکے ہیں تو رمزیہ انداز بیان کی نئی روایت کی بنیاد کس اردو پر رکھی جائے گی ــــ ؟

پریم چند کی زبان تو ارتقائی سفر میں پیچھے رہ گئی ہے۔ کرشن چندر کی زبان کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ ان دونوں کے بعد منٹو پیچھے رہ جاتے ہیں یا پھر بیدی۔ بیدی کا معاملہ یہ ہے کہ ان کا اسلوب اتنا منفرد ہے کہ اس کی پیروی نہ کسی سے ہوئی ہے نہ ہو سکتی ہے۔ اسلئے نہیں کہ اس کی بنیاد استعارہ یا اساطیر پر ہے (کیونکہ یہ بات تو ان اور اکثر جدید افسانہ

نگاروں میں وجہ اشتراک ہے) بلکہ اسلئے بیدی کی زبان اردو کے بنیادی دھارے (MAINSTREAM) سے قدرے ہٹی ہوئی ہے۔ اس طرح لے دے کے فقط منٹو رہ جاتے ہیں۔ اور اس میں شک نہیں کہ منٹو کی زبان بنیادی اردو سے قریب ہونے کی وجہ سے سب سے زیادہ قابل قبول ہے۔ یہاں زبان اور اسلوب کے فرق پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ اسلوب کی دو پرتیں ہوتی ہیں۔ پہلی اظہار کی پرت (LEVEL OF EXPRESSION) اور دوسری معنیاتی پرت (LEVEL OF DISCOURSE)۔ جہاں تک رمزیہ انداز بیان کی پہلی پرت کا تعلق ہے یعنی اظہار کا تو لامحالہ منٹو کی زبان بنیاد کا کام دے گی۔ لیکن معنیاتی پرت تو لفظ کے پوشیدہ معنی پر زور دینے، استعارہ، کنایہ، علامت اور اساطیر سے مدد اور زبان کے زیادہ سے زیادہ تخلیقی استعمال سے تیار ہوگی۔ اس سلسلے میں منٹو سے زیادہ مدد نہیں ملے گی۔ الّا پھندنے کے، کیونکہ ان کا عام اسلوب تو بہرحال براہ راست انداز بیان کی ذیل میں آتا ہے۔ البتہ معنیاتی تہہ داری، استعاراتی گیرائی اور اساطیری روایتوں کے لامحدود خزینوں سے استفادے کی بیدی کی دکھائی ہوئی راہ ہمیشہ روشن رہے گی۔

بیدی کی افسانہ نگاری

"صرف ایک سگرٹ" کی روشنی میں

آل احمد سرور

بیدی نے ایک اعتراف کے عنوان سے لکھا ہے۔

"پہلے میں بہت بے ضرر قسم کی کہانیاں لکھا کرتا تھا۔ نادر، جن کا تعلق سطح، محض سطح سے تھا۔ اب جبکہ میں نے انسان کے تحت الشعور میں جانے کی کوشش کی ہے تو پہلے ہی نقادوں نے کہنا شروع کر دیا ہے کہ تم جنس پر لکھنے لگے ہو۔ میں جنس پر لکھتا ہوں، باپ روزاریو یا تو ایک ذمے داری کے احساس کے ساتھ۔ ایسے ہی ارتعاش پیدا کرنے یا مرتعش ہونے کے لئے نہیں۔"

گویا بیدی نے اپنی افسانہ نگاری کے ارتقا میں دو مرحلوں کا ذکر کیا ہے۔ ایک وہ جس میں سطح سے تعلق ہے، دوسرا وہ جس میں انسان کے تحت الشعور میں جانے کی کوشش کی ہے۔ اگر بیدی کے اہم اور معنی خیز افسانوں کی ایک فہرست بنائی جائے تو اس میں بھولا، گرم کوٹ، گرہن، لاجونتی، اپنے دکھ مجھے دے دو، لمبی لڑکی اور صرف ایک سگرٹ ضرور شامل ہوں گے۔ غالباً گرہن سے پہلے کی کہانیوں کو بیدی بے ضرر اور سطح سے تعلق رکھنے والی کہانیاں سمجھتے ہوں گے، حالانکہ مجھے یہ دو کہانیاں اس لئے پسند ہیں کہ "بھولا" میں بیدی بچے کی نفسیات بیان کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں اور "گرم کوٹ" میں اس عورت کی جو بیوی ہے اور ماں ہے۔ بیدی شروع سے اینٹ پر اینٹ رکھ کر افسانہ تعمیر کرتے ہیں۔ وہ اس طبقے کو لیتے ہیں جو نچلا متوسط طبقہ یا متوسط طبقہ کہا جا سکتا ہے اور جس سے وہ اچھی طرح واقف ہیں۔ ان کے یہاں شروع سے جذبات کی تیزی و تندی کے بجائے خیالات اور واقعات و تجربات کی ایک دھیمی لہر ملتی ہے جس کے پیچھے ایک گہرا

فلسفیانہ احساس ہے۔ مگر بیدی فلسفہ یا سیاست نہیں بگھارتے اس وجہ سے شاید منٹو نے کہا تھا کہ بیدی تم سوچتے بہت ہو۔ چنانچہ پریم چند کی آدرشی حقیقت نگاری جو کرشن چندر کے یہاں ایک رومانی حقیقت نگاری نظر آتی ہے۔ بیدی کے یہاں ایک ایسی حقیقت نگاری بن جاتی ہے جو اس طور اور دیو مالا کے سیالوں کی وجہ سے حقیقت سے کچھ بڑی اور پھیلی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

فلابیئر نے کہا ہے کہ افسانہ نگار کو خدا کی طرح ہر جگہ موجود ہونے کے باوجود نظر نہیں آنا چاہیئے۔ ہمارے افسانوں میں افسانہ نگار عام طور پر ہر جگہ نظر آتا ہے۔ منٹو کبھی کہتے ہیں کہ آخری فقرہ منٹو لکھتا ہے۔ بیدی اپنے کرداروں کے سر پر سوار تو نہیں ہوتے، مگر سایہ کی طرح ساتھ ضرور رہتے ہیں۔ لیکن یہ سایہ اپنے لطیف شہروں کی وجہ سے ناگوار نہیں ہوتا۔ ناول اور افسانے کا فن دراصل رومان کے فن سے مختلف ہے۔ جیسا کہ نارتھ روپ فرائی نے کہا ہے کہ ناول اور افسانے کا ہیرو دراصل ہیرو نہیں ہوتا۔ وہ کچھ باتوں میں عام انسانوں سے بلند ہوتا ہے تو کچھ میں پست۔ منٹو، بیدی اور عصمت تینوں اس گر کو جانتے ہیں۔ اگرچہ تینوں کا دائرہ کار الگ الگ ہے۔ منٹو بظاہر پست انسانوں کی بلندی دکھاتے ہیں۔ عصمت متوسط طبقے کی عورتوں اور لڑکیوں کے چہرے کے نقاب نوچ پھینکتی ہیں اور بیدی گھر اور بازار کے شوہر، دیوی اور بیوی کے نازک مگر اہم فرق پر زور دیتے ہیں۔ تینوں حقیقت نگار ہیں۔ تینوں زندگی کی قاشیں صرف افقی رخ سے نہیں کاٹتے، عمودی رخ سے بھی کاٹتے ہیں۔

بیدی کی زبان پر کچھ لوگوں نے اعتراض کیا ہے۔ یہ لوگ افسانے کی زبان اور شاعری کی زبان کا فرق نہیں جانتے۔ افسانے میں شعریت ہوتی ہے مگر افسانے کی زبان شاعرانہ زبان نہیں ہونی چاہیئے۔ یہ افسانے کے موضوع، موقع اور محل کے مطابق ہونی چاہیئے اور اگر زبان اور بیان میں ہم آہنگی ہے تو اس سے ایک شعریت بھی پیدا ہو جاتی ہے لیکن یہ فارم کی شعریت ہے انداز گل افشانی گفتار سے اس کا تعلق نہیں ہے۔

بیدی نے اپنے افسانے کو جھوٹ سچ کہا ہے۔ اعترافِ گناہ میں کہتے ہیں کہ سچ سننے کی تاب

کس میں ہے۔ باپ روزاریو! نہیں میں سچ نہ بولوں یا سچ بولوں گا جو آپ کے سچ سے ارفع ہو۔ یعنی اس میں جھوٹ کی حسین سی آمیزش ہو۔" اس سے ملتی جلتی بات کو ایک مغربی نقاد نے ۱۹۴۳ء میں اس طرح کہا تھا کہ "بہت زیادہ قریب ہونا، ایسا معلوم ہوتا ہے، ادب میں بہت زیادہ دور ہونے کے مقابلے میں زیادہ مہلک ہے۔ کیونکہ تخلیق کار کے لئے یہ بہتر ہے کہ وہ تخیل سے کام لے۔ بجائے اس کے کہ وہ جذبے سے مغلوب ہو جائے۔ تخیل سے کام لینے اور سچ میں ایک جھوٹ کی حسین آمیزش میں زیادہ فرق نہیں ہے۔ صرف سچ خالص سونا ہے جس سے اچھا زیور نہیں بنایا جاسکتا، سونے میں کچھ میل ضروری ہے۔ اس میں سے اس میں وہ حسن پیدا ہوتا ہے جو فارم کا ہے۔ جو فن کا ہے، اور جو نظر کا ہے اور نظریے کا ہے۔

"صرف ایک سگرٹ نہ صرف بیدی کے فن کی بہت اچھی نمائندگی کرتی ہے بلکہ بیدی کی بعض ایسی خصوصیات کو نمایاں کرتی ہے جن کی طرف عام طور پر پڑھنے والوں اور نقادوں کی نظر نہیں گئی۔ یہ ایک بوڑھے، سنت رام کی کہانی ہے۔ اردو میں جوانوں خصوصاً جوان عورتوں کی نفسیات پر کہانیاں خاصی تعداد میں مل جائیں گی اور محبوبہ کی آرائش خم کاکل اور عاشق کے اندیشہ ہائے دور دراز کی داستان تو خاصی عام ہے لیکن گھریلو زندگی، اس کے اتار چڑھاؤ، عورت کا بیوی اور ماں کا روپ، بچوں کی معصومیت اور اس معصومیت کے رمز و ایما اور پھر بوڑھوں کی نفسیات جب قوی مضمحل ہوجاتے ہیں۔ مگر دل کچھ اور جوان ہوتا ہے۔ جب دنیا اس سے بیزار یا بے نیاز ہونے لگتی ہے مگر وہ اس سے کچھ لگاؤ محسوس کرتا ہے۔ جب اس کے عقائد، رشتوں اور معاملات کی مضبوط دیواروں میں رخنے پڑتے ہیں، جب وہ محبت چاہتا ہے اور اسے اجنبیت ملتی ہے۔ جب دیکھتے دیکھتے اس کے بنائے ہوئے قلعے، اس کی پناہ گاہیں اور اس کے رنگ محل کھنڈر ہونے لگتے ہیں، کم ہی نظر آتے ہیں۔ پریم چند اور ترقی پسند تحریک کا یہ کارنامہ ہے کہ اس نے رومانی عشرت گاہوں اور جادو کے دریچوں کی جگہ عام معروف، زندگی کے جبر کو اٹھانے والی اور اس میں اپنے لئے راستہ تلاش کرنے والی مخلوق کی عکاسی کی ہے۔ مگر پریم چند معلم فنکار تھے اور "ہے" "ہونا چاہیے" کو ترجیح دیتے تھے لیکن "ہے" کی جھلک بھی ان کے یہاں مل جاتی ہے۔ ترقی پسند تحریک میں حقیقت نگاری ایک فارمولے کے مطابق تھی۔ اسے سماجی انسان سے غرض تھی، فرد اور اس کی شخصیت کے پیچ وخم سے

چنداں سروکار نہ تھا پھر یہ افسانہ سماجی انسان کے ایک خاص پہلو بھی سیاست سے زیادہ غرض رکھتا تھا۔ ادب میں سیاست کی بھی اتنی ہی گنجائش ہے جتنی فلسفے یا مذہب یا اخلاق کی، مگر ادب کا طریقۂ کار، سوال کرنے، سوالیہ نشان بنانے، مسئلے پیش کرنے سے زیادہ سروکار رکھتا ہے۔ جواب یا حل سے کم، اور سیاست یا مذہب کو حل کی فکر ہوتی ہے۔ فن کی مخصوص بصیرت آزاد ہوتی ہے، اسے کسی فلسفے یا نظریے میں مکمل طور پر مقید نہیں کیا جا سکتا۔ نیز فلسفے یا نظریے کا بدل فن کی ادھوری نمائندگی کرتا ہے۔

بیدی کی حقیقت نگاری کو میں نفسیاتی حقیقت نگاری کہوں گا۔ اس میں عمل یا روداد کا قصہ زیادہ نہیں ہوتا لیکن ذہن میں بہت کچھ ہوتا رہتا ہے اور بیدی بیرِ عمل سے اس کے ذہنی اور نفسیاتی پس منظر تک اور اس پس منظر سے پھر عمل تک سفر کرتے رہتے ہیں۔ ان کے افسانے منٹو کے افسانوں کی طرح ترشے ہوئے نہیں ہوتے۔ نہ کرشن چندر کے افسانوں کی طرح صاف شفاف۔ ان میں کہانی، کردار، ان کا عمل اور ردِ عمل، کہانی نگار کے تبصرے سب اس طرح مل جل جاتے ہیں کہ روشنی اور دھندلکے دونوں کا بیک وقت احساس ہوتا ہے، جس طرح پو پھٹتے وقت یا شام کی بڑھتی ہوئی تاریکی میں ہوتا ہے۔ منٹو نے کہا تھا کہ افسانہ خود اس سے اپنے آپ کو لکھواتا ہے، وہ صرف آخری فقرہ لکھتا ہے۔ بیدی برابر اپنی تحریر کو انڈر لائن کرتے جاتے ہیں، مگر انہیں اس ہنر میں اتنی مہارت حاصل ہے کہ ان کے یہ خط کشیدہ فقرے، روداد یا کہانی کے دائرے کو پھیلاتے اور اسے ایک نیا بُعد یا Dimension عطا کرتے ہیں۔ پھر بیدی کے یہاں تعلیم یا تلقین یا وعظ سرے سے نہیں ہے۔ پورے افسانے کو پڑھنے کے بعد ایک بصیرت ضرور حاصل ہوتی ہے۔ زندگی کے اتھاہ سمندر سے کچھ موتی ضرور ملتے ہیں، سیدھے سادے معاملات، روز مرّہ کے واقعات عام خوشیاں اور غم ایک نئی آب و تاب، ایک نئی معنویت سے آتے ہیں۔

بظاہر صرف "ایک سگرٹ" ایک بوڑھے، اس کی سگرٹ کی طلب، بیوی اور لڑکے سے اس کے تعلقات، اس کی زود رنجی، اس کے بڑھتے ہوئے احساسِ تنہائی، دفتر کی ٹائپسٹ لڑکی ڈولی، ایک غلط فہمی کا بادل چھٹ جانے کے بعد بیٹے کے لئے محنت کا جاگ اٹھنا اور اس جذباتی طوفان کے گزرنے کے بعد سکون اور روحانی طمانیت کے گرد گھومتا ہے، مگر بیدی نے اس افسانے میں چند واقعات

ہی بیان کئے ہیں، بلکہ ایک خاندان کی جو ہمارے لیے دنیا نہیں ہے۔ ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی تصویر کھینچ دی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ افسانہ چند افراد کے تجربات کا عکس نہیں رہتا، زندگی کے پیچ د خم کا ایک ایسا موقع بن جاتا ہے جو ہمیں حقائق سے آنکھیں چار کرنے کا نیا حوصلہ عطا کرتا ہے۔ یہ ہندستان مشترک خاندان کی ایک ایسی تصویر ہے جو انہی آناقیت کیلئے ایک انفرادیت کی مرہون منت ہے۔

سنت رام بوڑھا ہے۔ اس کی بیوی اس کے لیے دھوبن ہوگئی ہے کیونکہ وہ سارے کپڑے گھر میں ہی دھوتی ہے اور تھک جاتی ہے تو سب سے لڑتی ہے۔ پھر وہ رات کو سونے سے پہلے اپنا بدن دبواتی ہے اور دوسروں کا بدن دبانے کے لیے بھی ہمیشہ تیار رہتی ہے۔ اس کی شادی شدہ لڑکی ہے جو سسرال سے آئی ہے اور ایسی بے خبر سو رہی ہے جیسے اس کا کوئی جہاں میں نہ ہو۔ اس لڑکی کا بچہ ہے جو ماں کے گلے میں ہاتھ ڈال کر سو رہا ہے اور جب ذرا نیند کھلتی ہے تو ماں کے کان مسلنے لگتا ہے۔ بڑا لڑکا پال ہے جو سنت رام کی اس سے محبت کی وجہ سے ایک مسئلہ بن گیا ہے۔ سنت رام اس سے محبت بھی کرتا ہے اور اس سے ڈرتا بھی ہے۔ سنت رام سگرٹ کا عادی ہے اور اس کا بیٹا پال اس کے ساتھ شراب کا بھی۔ سنت رام کی بیوی کو سگرٹ اور شراب دونوں سے نفرت ہے۔ وہ پرانے خیال کی عورت ہے۔ وہ شوہر کو برابر طعنے دیتی رہتی ہے اور لڑکے کو قابو میں رکھنا چاہتی ہے۔ ان پڑھ اور بے زبان ہونے کے ساتھ محنتی اور صفائی پسند ہے اس لیے اس کی نیگنگ اور نصیحت کی بڑی حد تک تلافی ہو جاتی ہے۔ دھوبن پر تو شاید مینو پاز آچلا ہے۔ مگر سنت رام کا تعارف بیدی نے چند جملوں میں اس طرح کرایا ہے کہ نہ صرف اس کا کردار روشن ہو جاتا ہے بلکہ کہانی کی پوری معنویت کا اشارہ بن جاتا ہے۔

" سنت رام پر وہ وقت چلا آیا تھا جبکہ جوانی ایک بار پھر عود کر آتی ہے آدمی کئی بار بدنامی سے بال بال بچتا ہے پہلے کی سی طاقت کے ساتھ شعور اور تجربہ بھی شامل ہو جاتے ہیں اور ایک پختگی اور رسیدگی پا جانے سے انسان خود ہی اپنے آپ میں تعفن پیدا کر لیتا ہے اور تھوڑے پانی والے پوکھر کی کیچڑ میں بھینس کی طرح لوٹنے لگتا ہے۔ یا غالباً اس کی وجہ بھی گھاٹا تھی جو سنت رام نے اپنے کاروبار میں کھایا تھا اور مالی طور پر اپنے آپ کو غیر محفوظ

ہونے کے احساس میں بدل گیا تھا"

سنت رام بوڑھا ہو رہا ہے۔ وہ ایک بہت بڑی ایڈورٹائزنگ ایجنسی کا مالک ہے اور کاروبار میں گھاٹے نے اس کے اندر غیر محفوظیت کا احساس پیدا کر دیا ہے جسے وہ دم دلاسے دیکر بہلاتا رہتا ہے۔ یہ غیر محفوظیت اسے ڈولی کے چوری کے بوسے کی طرف لے جاتی ہے کیونکہ جب گھر میں ہونٹ چرا لئے جائیں تو مرد ان کی تلاش میں ان ہونٹوں پہ۔ اپنے ہونٹ جلد رکھتے ہیں جن پر سوائے نجاست کے اور کچھ نہیں ہوتا۔"

بیدی کے یہاں جنس پر بہت کچھ کہا گیا ہے۔ بیدی نے ایک طرح اپنی صفائی بھی کر دی ہے کہ وہ جنس پر ایک ذمے داری کے احساس کے ساتھ لکھتے ہیں۔ انہوں نے اس افسانے میں ایک جگہ سنت رام کی سوچ بیان کرتے ہوئے لکھا ہے ۔۔۔" آج کل ہماری معاشرت میں ایک نئی چیز آ گئی ہے جسے گڈ ٹائم کہتے ہیں لیکن مرد اور عورت میں جو بنیادی فرق ہے اُسے تم مت بھولنا۔ مرد پر کوئی ذمہ داری نہیں بشرطیکہ وہ اپنے اخلاق، اپنی تہذیب سے اسے قبول نہ کرے، لیکن عورت پر بہت ہے کیونکہ بچہ اسے اٹھانا پڑتا ہے۔ اس لئے دنیا بھر میں عورتیں نہ صرف قدامت پرست ہیں بلکہ ان سے تقاضا کیا جاتا ہے قدامت پرستی کا اور یہ ٹھیک ہے، انہیں اپنے آپ کو ایسے مرد کے حوالے نہیں کرنا چاہیئے جو اس کی اور اس کے بچوں کی ذمہ داری قبول نہ کرے۔" آگے چل کر پال کو یاد کرتے ہوئے پھر سنت رام سوچتا ہے "جنسی فعل ایک بہت بڑی ذمہ داری کی چیز ہے۔ اس میں کوئی سی بھی غلطی پوری زندگی پر چھا سکتی ہے۔ اسی لئے تو مرد عورت کے بیچ محبت اور شادی کی چار دیواری کا تحفظ لازمی ہے۔" لیکن بیدی کے یہاں لڑکے اور لڑکیوں کے جنسی رویّے کے فرق کو بھی تسلیم کیا گیا ہے۔ اسی خود کلامی میں لکھتے ہیں " جہاں اس محلّے کے دوسرے بچوّں نے بدعنوانیاں کیں۔ وہاں میرے بچوّں نے نہیں۔ کم از کم لڑکیوں نے نہیں"۔ مگر یہ واقعہ ہے کہ بیدی کے یہاں جنس ارتعاش پیدا کرنے یا مرتعش ہونے کے لئے نہیں ہے۔ لاجونتی میں عورت، عورت رہنا چاہتی ہے، دیوی نہیں۔ کیونکہ عورت دیوی کا بھی ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے مگر دیوی عورت نہیں صرف دیوی ہوتی ہے۔ کلیانی میں بھی جہاں بیدی خاصے کھل کھیلے ہیں، اس طوائف کی داستان ہے جس کے پیٹے ہوئے مار کھائے ہوئے جیسے بچے کو دکھاتے ہوئے روشنی دوڑ جاتی ہے۔ اس سے پہلے تیل میں نیم عریاں سیتا

معصوم بچے کو جب وہ درباری لال سے ڈر کر رونے لگتا ہے، نیم عریاں ہونے کے باوجود، چھاتی سے لگا لیتی ہے۔ وہ درباری کو دنیا کا اسفل ترین آدمی سمجھتی ہے جس نے اس کام کے لئے ایک معصوم بچے کو استعمال کرنے سے بھی دریغ نہیں کیا۔ وہ ایک طرف کھڑی ہے۔ بچے کے ساتھ جو عورت ــــ ماں کا لاینفک حصہ ہے۔" یعنی بیدی عورت میں ممتا کے جذبے کو برابر ملحوظ رکھتے ہیں اور اس کی عکاسی انہوں نے بھرپور انداز سے کی ہے گو وہ جسم کے اسرار و رموز اور جسم میں روح کی جوت اور انسان کی اس طرح تکمیل کو جانتے اور مانتے ہیں۔ جنس کے معاملے میں ہمارے یہاں آج بھی خاصی منافقت عام ہے۔ منٹو نے اس طرف اشارہ بھی کیا ہے، جنس کے جذبے کی مصوری اور فحاشی میں فرق ہے۔ لارنس کے ناول Lady Chatterley's Lover سے زیادہ جنسی معاملات کا بیان کہاں ہوگا۔ مگر اس کے پیچھے جو سنجیدہ مقصد ہے، اسے صرف نقادوں نے ہی نہیں عدالت نے بھی تسلیم کیا ہے۔ بیدی کے یہاں عام طور پر جنس کے حقائق اور جسم کے اسرار کا بیان ایک سنجیدہ مقصد رکھتا ہے اور لذت کے بجائے ایک معرفت کا حامل ہے۔

سنت رام جو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے۔ بڑی تہہ دار شخصیت رکھتا ہے۔ اس میں ایک عمومیت ہے اور ایک انفرادیت۔ وہ بوڑھا ہو رہا ہے۔ زود جنس اور زود رنج ہوتا جاتا ہے، ذرا سی طلب اسے بے قرار کر دیتی ہے، اس کی سوچ کاروباری ہے، مگر اسے پیار کی ضرورت شدید ہے، جو اپنے آپ کو جدید دور کا آدمی سمجھتا ہے مگر دراصل جدید نہیں ورنہ یہ نہ سوچتا کہ اسکا لرڈ کا پال "آج کل کے زمانے کا لرڈ کا تھا اور صرف اس شخص کی عزت کر سکتا تھا جس کے پاس پیسہ ہو یا اس کے ڈھیر سارے پیسے سیانے، بلڈنگیں کھڑی کرنے اور امپالا کار خریدنے کا امکان ہو۔؟ حالانکہ اس پال کے لئے جب ایک امیر باپ کی لڑکی سے رشتے کی بات چلی تو اس نے یہ کہہ کر انکار کر دیا تھا کہ دس سال مجھے آپ کے چکر سے نکلنے میں لگے ہیں۔ تپا! آپ چاہتے ہیں کہ میں اور دس سال ایک امیر لڑکی کے چکر سے نکلنے میں گذار دوں"

سنت رام کے جذباتی طوفان کی وجہ یہ ہے کہ اس نے طلب سے مجبور ہو کر اپنے پاس سگرٹ نہ ہونے کی وجہ سے پال کے پیکٹ میں سے جس میں صرف دو سگرٹ تھے ایک سگرٹ پی لیا اور چونکہ وہ اندر سے پال سے ڈرتا تھا اس لئے پال کی خاموشی سے اس نے کچھ اور معنی لئے اور اسے خیال ہوا

کہ شاید وہ گھر چھوڑ کر جانے والا ہے۔ بیٹے سے محبت اور اس سے خوف، اس پر فخر اور اس پر غصّے کی ساری کیفیات بیدی نے بڑی چابکدستی سے بیان کی ہیں۔ ماں اور بیٹے کی لڑائی جو پال کی خفگی کی اصل وجہ تھی، سنت رام کے نزدیک پال کے گھر چھوڑ کر چلے جانے کا بہانہ تھا، اصل وجہ پیکٹ میں ایک سگریٹ پلانے کی تھی کیونکہ دوسرا سنت رام نے طلب کی جھونک میں پی لیا تھا۔ اس وجہ سے سنت رام نے ڈولی کے بھائی کے ذریعے سے اسٹیٹ ایکسپریس کا ایک کارٹن منگوایا۔ اس دن پال جلد ہی گھر لوٹ آیا اور باپ کے لیے رسین سوبرانن کا ایک پیکٹ لایا، مگر سنت رام نے جو ہزاروں وسوسوں کا شکار اس سیدھے سادے محبت کے جذبے کو اپنی توہین سمجھا کیونکہ اسے تو دینا آتا تھا، لینا وہ جانتا ہی نہ تھا۔ اس کے نزدیک محبت اور پیار کا صرف ایک ہی طریقہ تھا۔ چنانچہ اس نے پورا پیکٹ پال کے منہ پر کھینچ مارا اور غصّے میں اول فول بکنے لگا۔ تب جا کر اس پر یہ راز کھلا کہ بیٹے کو تو یہ پتہ ہی نہ تھا کہ باپ نے اس کے سگرٹوں میں سے ایک پی لیا ہے۔

جب یہ طوفان گذر جاتا ہے تو دوسرے دن حسب معمول چار بجے صبح اٹھتا ہے، اور اپنے بچوں کے کمرے کی طرف چل دیتا ہے۔ بیدی کا سنت رام ظاہر ہے کہ ایک Composite کردار ہے مگر اس میں کچھ خصوصیات کے ساتھ جو ایک کاروباری ذہن کی غماز ہیں، بوڑھے آدمیوں کی محبت کی خواہش، ان کا یہ احساس کہ کوئی انہیں سمجھتا نہیں، بچوں سے ان کی محبت، اور اس محبت میں مالکانہ جذبہ، ان کا سریع الاحساس ہونا، اور ان کی زود رنجی، ان کے یہاں غیر محفوظیت کا احساس، جو ایک جنسی ابال نہیں بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی منطق جو پرانی ہے مگر ان کے نزدیک برحق، ان کے یہاں اپنے لائف اسٹائل کو سمجھ نہ سکنے کی کمزوری، ان کی سوچ کی ایک سی رو، جس میں کسی پیچ وخم کی گنجائش نہیں۔ ان کی خودغرضی اور اپنے کو عقل کل سمجھنے کی عادت اور ان سب باتوں کے باوجود ان کی محبت اور نفرت اور عادت کی چاکری، انہیں ہیومن اور قابل رحم ہی نہیں، ایک جیتا جاگتا ٹائپ بنا دیتی ہے۔ بیدی کے سنت رام میں اردو افسانے کو ایک غیر فانی قرار دیا ہے۔

اور دھوبن جو بے وقوف ہے اور ان پڑھ، جو کچھ نہیں جانتی اور کچھ نہیں جاننا

چاہتی، ظالم معلوم ہوتی ہے مگر مظلوم بھی ہے۔ جب وہ کہتی ہے "پہلے یتیم بھائی بہنوں کے سلسلے میں مجھے ڈانٹتے، لڑتے، جھگڑتے رہے میرے ساتھ۔ پھر دس ست بچے پر لاد دیتے۔ ایک ہاتھ سے بچہ کھلا رہی ہوں اور دوسرے سے روٹیاں پکا رہی ہوں ان چرکٹوں کے لیے۔ اب تمھاری اولاد کے حوالے کر دیا۔ اتنی چھوٹ دے دی پیسے کپڑے کی جس سے وہ نالائق نکل آئے، سب کے سب، اور اب بیٹے کی یہ ہمت کہ وہ تمہارے ہوتے ہوئے مجھے آنکھیں دکھائے۔" یہ ایک عام گھرانے کی کیسی جیتی جاگتی تصویر ہے جس میں قصور مرد کا ضرور رہوتا ہے، مگر عورت جب بیٹے سے ناراض ہوتی ہے تو سارا قصور مرد کے سر تھوپ دیتی ہے۔ بیدی کی مردانگی کا یہ ثبوت ہے کہ انہوں نے زندگی کے حقائق سے آنکھیں چار کی ہیں۔ انھوں نے خوب نا خوب، سیاہ و سفید، استحصال کرنے والے، اور استحصال ہونے والے، ظالم اور مظلوم، طاقت ور اور کمزور کے خانے نہیں بنائے اور آدمیوں کو فرقوں میں نہیں بانٹا۔ ایک اعتراف کے آخر میں انہوں نے لکھا ہے: "مجھے خدا کی اس بے صفتی سے بے حد محبت ہے کیونکہ اس کی اس صفت سے ہم جو کہانیاں لکھتے ہیں اور تصویریں بناتے ہیں اپنے لیے گنجائش پاتے ہیں۔ جیسے ہم بھی اپنے طریقے سے چھوٹے چھوٹے خدا ہیں۔" آگے چل کر لکھا ہے" فادر روز اریو! میں اپنی اس آگہی سے کبھی خود ہی متوحش ہو اٹھتا ہوں۔ آپ اندازہ کیجیے۔ وہ آدمی کیسے زندہ رہ سکتا ہے جسے اپنی روح کے اندھیرے میں ایک ساتھ لاکھوں کروڑوں آوازیں سنائی دیں، جو اس قدر لطیف ہوجاتے کہ خود کو ڈھونڈنے پر نہ پا سکے۔ جب آگہی آتی ہے تو آپ اپنی ذات میں ہزاروں معجزے ہوتے دیکھتے ہیں۔ دنیا کی ہر کثیف و لطیف چیز کا رشتہ سمجھ لیتے ہیں اور جب لکھنے بیٹھتے ہیں تو ایک بے بضاعت سی چیونٹی بھی استعارہ بدوش آپ کے سامنے چلی آتی ہے۔"

بیدی کے یہاں فرد کی تعینات کا ہی بے مثل بیان نہیں، ان کے یہاں سماجی معنویت بھی ہے، گو وہ سماجی معنویت پر لمبی چوڑی تقریریں نہیں کرتے۔ تلوار کا وہ وار بھرپور ہوتا ہے جو کر جائے کام اپنا اور نظر نہ آئے۔ بیدی نے ان مردوں، عورتوں، بچوں، بوڑھوں کا ایک نگار خانہ پیش کیا ہے جو فرشتے، یا شیطان نہیں، انسان

ہیں۔ جن کے یہاں کمزوریاں ہیں اور جن کے یہاں ایک طاقت کا بھی احساس ہوتا ہے جو جسم رکھتے ہیں اور اس کے آزار سے واقف ہیں مگر جو جسم سے روح کے راگ کو سننے کے قابل ہوتے ہیں۔ سردرومانیت کے شکار نہیں۔ بیدی کی زبان کہیں کہیں کھردری اور ناہموار معلوم ہوتی ہے۔ مگر وہ ان کے خیالات کا بوجھ اٹھانے پر قادر ہے اور جا بجا گہرے بلیغ فقروں کے ذریعہ سے اپنی فتح کو ظاہر کرتی ہے۔ بیدی کے یہاں ایک ظرافت کی حس ہے جو ان کی سوچ اور ان کی نظر دونوں کو ایک انفرادیت عطا کرتی ہے۔ زندگی اور اس کے چلتے پھرتے سایوں کو ایک قدوقامت، ایک روپ عطا کرتی ہے۔ وہ آج کے انسان کے عارف ہیں اور ان کی معرفت کے ذریعہ سے اردو افسانے کو گہرائی اور برگزیدگی ملی ہے۔ انھوں نے ہمیں کئی غیر فانی کردار دیئے ہیں اور ان میں لاجونتی اور راندو اور رانو کے ساتھ سنت رام کا نام بھی ضرور لیا جائے گا ـــ انہوں نے صرف پنجاب کی فضا اور اس کے گرم لہو کی پکار ہی قلمبند نہیں کی، ہندستانی کے اساطیر کا عطر بھی کھینچ لیا ہے اور اس لحاظ سے وہ اپنے ہم عصروں سے زیادہ ہندوستانیت رکھتے ہیں۔ پریم چند سے اردو افسانے کو ہندوستانیت عطا کرنے کا جو کام شروع ہوا تھا، اسے بیدی نے بہت آگے بڑھایا ہے اور کہانی کے فن کو بھی۔

اور یہ بھی ہے کہ بیدی کے یہاں اس نئے ہندستان کی بھی جھلک ملتی ہے جو ایک طرف جدید کاری MODERNISATION کا مارا ہوا ہے اور دوسری طرف اپنے ماضی سے بھی آزاد نہیں ہوا۔ ان کے نئے افراد کے سر پر پرانے پن کا آسیب بھی ہے اور وہ اس آسیب سے چھٹکارا پانے کی کوشش بھی کر رہے ہیں۔ بیدی اس مہابھارت کے خاموش تماشائی ہی نہیں ہیں، وہ اپنے کرداروں کے ذریعہ سے اور ان کی رنگا رنگی اور تہہ داری کے ذریعہ سے ایک بہتر روحانی اور ذہنی زندگی کے علمبردار بھی ہیں۔ مگر وہ اپنی بصیرت کو فن میں ڈھالنے پر قادر ہیں، اس کے اشتہارچی اور ڈھنڈورچی نہیں ہیں۔ ان کے یہاں کرشن چندر کی شیرینی اور منٹو کی تلخی کے بجائے مزاج کی جس کی وجہ سے ایک ایسی چاشنی ہے جس میں تلخ، ترش اور شیریں سب مل جل کر ایک خاص

چاشنی بن جاتے ہیں ۔ یہ زندگی کی چاشنی ہے ۔ ان کی کہانیاں قصہ پن رکھتی ہیں مگر وہ قصے کے حدود کو پھیلا کر اسے نفسیاتی اور ذہنی اتار چڑھاؤ کی لطیف چاندنی بنا سکتے ہیں ۔ انہوں نے اگرچہ وہ جدید کہانی نہیں لکھی جو کہانی پن سے آزاد ہے ، مگر کہانی کی چھوٹی سی دنیا میں انہوں نے کتنی ہی دنیائیں آباد کر کے ، اسے ایک جام جہاں نما ضرور بنا دیا ہے ۔

٭٭

راجندر سنگھ بیدی

دانہ و دام کے آئینے میں ـــــــــ

امیر اللہ شاہین

ناداری، بے روزگاری، بیواؤں کا مسئلہ، سیٹھ ساہوکار اور سائنسی نظام کی لوٹ کھسوٹ جہیز کی لعنت، تجرد کی ناہموار زندگی، دل کی خانہ ویرانی، اچھی غذاؤں کی نادستیابی، بیماریوں کا لامتناہی سلسلہ، ہسپتال کا گھٹا گھٹا غیر یقینی ماحول جو مریض کو مردہ اور مردے کو مردود بنا دیتا ہے، اپنے یہاں ایسے لاتعداد مسائل ہیں اور بیدی نے وقتاً فوقتاً انھیں پر قلم اٹھایا ہے ان کی کہانیاں ان کے گرد و پیش کی سچی اور متحرک تصویریں ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی کا افسانوی سفر باقاعدگی سے ۱۹۳۲ء میں "بھولا" سے شروع ہوتا ہے۔ یہ سفر خاصہ طویل ہے، اور پر پیچ بھی! اس لئے کہ خود زندگی پیچیدہ ہے، انسانی نفسیات کی طرح، افسانوں میں اس پیچیدگی کو پیش کرنے کی بڑی گنجائش ہوتی ہے مگر ناولوں سے کم۔

ابھی تک ان کے تین افسانوی مجموعے کوکھ جلی، گرہن اور دانہ و دام نکل چکے ہیں۔ ۱۹۳۲ء سے ۱۹۳۶ء کا زمانہ پریم چند کے انتہائی عروج کا عہد ہے، پریم چند کے ذریعہ افسانوی ادب میں حقیقت پسندی زور پکڑ رہی تھی۔ باوجودیکہ ان کے پہلو بہ پہلو رومانی فنکار بھی موجود تھے، تاہم حالات کی سنگلاخی نے فکر و خیال کا دھارا اپنی طرف موڑ لیا تھا۔ اونچے درجے کے رومانی فنکار بھی حقیقت کو اس کے اصلی روپ میں پیش کرنے کی طرف متوجہ ہوئے تھے۔ بیدی نے حقیقت پسندی کی اسی لے میں اپنی آواز ملا کر اسے اور اونچا کر دیا۔ یہاں ہمیں ان کے ایک مجموعے دانہ و دام سے اعتراض ہے۔

"دانہ و دام" کل ۱۴ کہانیوں پر مشتمل ہے۔ ان کہانیوں کی درجہ بندی کچھ اس طرح کی جا سکتی ہے۔

بچوں کی نفسیات کو پیش کرنے والی کہانیاں ہیں بھولا، چھوکری کی لوٹ، تلادان، دس بارش میں، "تدرے" "گرم کوٹ" ان میں بچوں کے کرداروں کو مرکزی حیثیت حاصل ہے

بھولا کا بھولا، چھوکری کی لوٹ کا پرساری، تلادان کا بابو، دس منٹ بارش میں کا وہ ریل سانکھٹو لڑکا جو دکھی ماں (رانا) کی گالیاں اور کوسنے سنتا ہے مگر ٹس سے مس نہیں ہوتا ہے، گرم کوٹ کی پشپامنی اور بچوّ ننھا جو مختلف من و سال کے بچے ہیں جو اپنے حالات کے مطابق پروان چڑھ رہے ہیں، جو مختلف نفسیات اور مزاج رکھتے ہیں۔ جن کی دلچسپیاں، مانگیں اور مطالبے متنوع اور متضاد ہیں۔

ہم دوش، کوارنٹین، وٹامن بی اور دو مہمل بیماریوں کے ذیل میں آنے والی کہانیاں ہیں۔ مریضوں کی نفسیات صحت مندوں سے مختلف ہوتی ہیں وہ لاچاری اور بے چارگی کی تصویریں لگتے ہیں۔ جھنجھلاہٹ، چڑچڑاپن، موت کا دھڑکا، زندگی کی بے ثباتی پر یقین اور یقین پر شکوک اور شبہات کے ریلے۔

گرم کوٹ، پان شاپ، تلادان، دس منٹ بارش میں، وٹامن بی، معاشی نابرابری کے آئینہ دار ہیں۔

ایک طرف منگل اشٹ کا اور لچھمن غیر شادی شدہ مردوں کی نفسیات کو پیش کرتے ہیں، دوسری طرف بھولا، چھوکری کی لوٹ، دس منٹ بارش میں، من کی من میں، بیواؤں کی نفسیات کو پیش کرنے والی کہانیاں ہیں۔

یہ کہانیاں ایک مرکزی خیال رکھتے ہوئے، مختلف سوال اٹھاتی چلتی ہیں، مختلف اندیشے ان کے بطن سے پھوٹتے ہیں یہ بل کھاتی ہوئی چلتی ہیں۔ اس لئے کہ یہ افسانوں کی روزمرہ زندگی کو پیش کرتی ہیں۔ زندگی خود ٹیڑھی ترچھی ہے وہ بوقلموں بیان میں سما سکتی ہے۔ تاہم یہ بوقلمونی نری رومانیت نہیں ہے۔ اس حقیقت میں عرفان کا جھلک دکھاتا اور راس منحنی خطوط کو جادۂ مستقیم سے جا ملاتا ہے۔

ان کا مشاہدہ عمیق ہے اور وسیع بھی۔ اس وسعت کے باوجود وہ رطب و یابس میں امتیاز کرتے ہیں۔ ان کا ذوق صحیح احتیاط و احتیاج کی چھلنی سے، برے بھلے میں تمیز کر کے اپنی مطلب کی بات نکال لیتا ہے۔ یوں اس باریک بیں مشاہدے کے منتشر اجزا سے جس خیال کی تشکیل ہوتی ہے وہ ایک طرف فکر انگیز ہوتا ہے دوسری طرف مربوط اور مسلسل ان کے تیار کردہ خاکے اور اس خاکے سے تیار ہونے والی عمارت کی ٹیپ سے ٹیپ جڑی

ہوتی ہے۔ کہانی گو تھنے کے اس عمل میں کہیں کوئی کھانچہ نظر نہیں آتا، واقعات بے جھجک آتے اور اپنے آنے کا جواز مہیا کرتے جاتے۔

وہ اپنے پلاٹ کے لئے ایک فضا بناتے ہیں۔ یہ فضا ان کے کردار کی تشکیل کرتی ہے۔ یہاں تک کہ آہستہ آہستہ یہ فضا خود کرداروں میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ یہ کردار جس آب و تاب کے ساتھ ابھرتے ہیں وہ آب و تاب پوری فضا پر چھا جاتی ہے۔ دراصل بیدی کی کہانیوں میں کرداروں کو فضا اور پلاٹ پر بالادستی حاصل ہوتی ہے، یہ کردار جو حقیقی ہوتے ہیں جن میں پریم چند کے آدرش واد کے بجائے انسانی نفسیات کا تجزیہ و تحلیل نظر آتا ہے۔

ان کہانیوں میں زندگی کی روایتی کروٹیں اور معلوم تہذیبی نہیں ملتی ہیں۔ روایت کی اس پیش کش میں نہ رسمیت ہوتی ہے اور نہ نری جذباتیت۔ روایت سے ان کا لگاؤ اسے نظریاتی پرچار کا بشت پناہ بناتا ہے۔ اس طرح اس کی بات زیادہ جاندار لگتی ہے وہ ان اعلیٰ اقدار کو پیش کرتے ہیں جو انہیں عزیز ہیں۔ وہ ان مقصدات اور توہمات سے رشتہ جوڑے رکھتے ہیں جن سے ان کا برسوں کا واسطہ ہے۔ وہ مشرقی اقدار کے پاسدار ہیں۔ تاہم چونکہ فطرت انسانی جغرافیائی حدبندیوں کو قبول نہ کرتے ہوئے یکساں ہے۔ زمان و مکان کی قید سے آزاد بھی، اس لئے بیدی کی کہانیاں مشرق و مغرب میں یکساں دلچسپی سے پڑھی جاتی ہیں۔ انگریزی، جرمنی، روسی اور فرانسیسی زبانوں میں ان کی کہانیوں کا منتقل اور مقبول ہونا اس کا بین ثبوت ہے۔

ہر فنکار اپنے سماج کو اپنی سمجھ کے مطابق اپنے جداگانہ تشخیص اور منفرد اپروچ سے دیکھتا پرکھتا، اس کی تعبیریں اور تفسیریں کرتا ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ کسی کو محض ترجمانی کی توفیق ملتی ہے۔ جب کہ کوئی باحوصلہ قیادت کا جوا اپنے شانوں پر رکھ لیتا ہے۔ جمود و تعطل بے عمل بناتے ہیں۔ فنکار باعمل ہوتا ہے، حساس ذہن متحرک ہوتے ہیں۔ وہ متواتر سوچتے اور بدلتے رہتے ہیں۔ اسی لئے ان کے یہاں اکثر متضاد فکریں نظر آتی ہیں۔ جو در حقیقت تضاد بیانیاں نہیں، ارتقاء شخصیت کی مختلف کڑیاں ہوتی ہیں۔ ان مدارج کا قدم بہ قدم نظر آنا فطری تقاضہ ہے طبیعت کی سیماب وشی انھیں کسی ایک پہلو چین

نہیں لینے دیتی ۔ وہ کھود کرید میں دور نکل جاتے ہیں اور پھر الٹے پاؤں لوٹنے میں بھی انھیں کسی قسم کا تامل نہیں ہوتا۔ ہر شئے کی حقیقت اور ہر حقیقت کی تہہ تک پہونچنے کا یہ جذبہ انھیں روبہ عمل رکھتا ہے، یہاں تک کہ وہ اپنے کمال کو چھو لیتے ہیں۔ بیدی بھی ایک بے قرار طبیعت رکھتے ہیں۔ وہ بھی مسائل زیست پر رک کر سوچتے اور پورے خلوص، دراکی اور براقی سے اپنی رائے دیتے ہیں۔ بیوگی کی اجیرن زندگی ہندو سماج کا بہت بڑا المیہ رہا ہے۔ راجہ رام موہن رائے سے راجندر سنگھ بیدی تک مفکروں اور فنکاروں نے اسے سلجھانے کے مختلف سجھاؤ دیئے ہیں۔ بیدی نے دانہ و دام کی چار کہانیوں میں اس مسئلے سے نپٹنے کی کوشش کی ہے۔

ان کے مختلف زخم ہیں۔ کچھ تابناک اور کچھ تیرہ وتار، مسلسل سوچنے والا مضطرب ذہن "ایک چادر میلی سی" میں بیواؤں کی شادی کر اکے اپنی دانست میں ایک کامیاب حل پیش کرتا ہے۔ یہاں تک آنے کے لئے انھیں سب سے پہلے "بھولا" کی جوان بیوہ ماں کا سہارا لینا پڑتا ہے جو ایک ننھے بالک سے آس لگائے بیٹھی ہے۔ اس کی تمام امیدوں کا مرکز ایک ایسا ناتواں وجود ہے جو ابھی خود اس کی توجہ کا محتاج ہے۔ یہ موہوم وجود ایک نہیں دو متنفس کے خوش آئند تصورات کو مہکائے ہوئے ہے۔ جب کومل شاخ تناور درخت بن جائے گی ایک سندر کومل پھول کی ڈال سے زیادہ نرم و نازک ہوا اندھیرے گھر کا چراغ بن کے آئے گی۔ سوگوار کٹیا جگمگاتی کوٹھی میں بدل جائے گی۔ بہو اپنی ساس کی اس طرح خدمت کریگی جس طرح بھولے کی ماں آج اپنے سسر کی سیوا کرتی ہے۔ تمام دلدّر دور ہو جائیں گے۔ یہ ہمارے معاشرے کی جانی پہچانی تصویر ہے۔ آئے دن ہمارے گردو پیش اپنوں اور غیروں میں یہی ہوتا رہتا ہے۔

مگر یہاں پہونچ کر زمانے کی کروٹیں، ہمارے بدلے ہوئے حالات ہم سے کچھ سوالات کرتے ہیں۔ یہ پہاڑ سی زندگی کیونکر کٹے گی۔ کتنی راتیں دل مسوسیں گی۔ کتنی یادیں تڑپائیں گی۔ کتنی برساتیں بیت جائیں گی۔ کچھ اندیشے سامنے آتے ہیں۔ اگر آنچل ڈھلک گیا، اگر شراب چھلک گئی۔ کتنی آسائیں شراب زیست اچھالتی رہتی ہیں۔ یہ آندھیوں

کے جھکڑ، ہر تھر تھراتی ہوئی سوختہ سامانی، ہر دم پگھلتی ہوئی شمع زندگی، شام زندگی تک پہونچ جائے گی۔ پھر ایسی شب تار سے دو چار ہوگی جس سے کوئی سحر نہیں ہوتی!!

"بھولا" کی جوانی سردارنی، پر سادی کی جوان ماتا کو خاندانی وجاہت کے ساتھ سسر اور خاندان کی حفاظت بھی حاصل ہے۔ اس لئے فتنے سوئے ہوئے ہیں۔ حالانکہ وہ بھی اپنے جذبات اور کیفیات کو کہاں لے جائیں گی۔ وہ یقیناً ہمارے معاشرے کی سینکڑوں ستی ساوتریوں کی طرح دبالے جائیں گی۔ تاہم ان ولولوں کی قیمت کون ادا کرے گا۔ ساری قیمت ان محسوسات کی ہے جن کی بس ایک عمر ہوتی ہے جس کے نکل جانے کے بعد وہ نہیں ملتی، بھولے کی رنیمتی بیوی اس کی ماں کی جوان راتوں کو واپس نہیں لا سکتی۔

"دس منٹ بارش میں" کی راٹا کا مسئلہ بہت گھمبیر ہے۔ وہ اپنے تغافل شعار شوہر کی بے التفاتیوں کا شکار ہے۔ اسے خاندان کی حفاظت بھی حاصل نہیں ہے۔ اس کے لئے فتنے جاگ رہے ہیں سماج کے خونخوار بھیڑیے اس صراحت پیشہ کی بوٹیاں نوچنے کو اسی تاک میں بیٹھے ہیں اس لئے کہ خاندانی حصار کی جکڑ بندیاں وہ مضبوط قلعے ہیں جو اپنے دامن میں بیوگی کی اجیرن زندگی کے لئے کوئی مسرت چاہے نہ رکھتے ہوں تاہم وہ ایک گونہ حفاظت ضرور کرتے ہیں اس لئے پر سادی کی ودھوا ماتا کا بظاہر کوئی مسئلہ نہیں ہے۔ باوجودیکہ اس کے محسوسات بھی اس کے سکون کو تہ وبالا ضرور رکھتے ہونگے۔ خاندانی زندگی اگر زیادہ سوچنے کا موقع نہیں دیتی تو خود اس کا پر سادی اس سے اوٹ پٹانگ سوال کرکے احساس کو کچوکے لگاتا ہے۔

"چندو کے گھر منّا ہوتا ہے"۔ "بیرو کے گھر منا ہولے ماں۔ ہمارے گھر کیوں نہیں ہوتا منّا۔ تم ایسے جتن کرو ماں، ہمارے گھر بھی ایک منا تو ہو جائے"۔

بچے کی نفسیات سے قطع نظر یہ احساس بالکل حقیقی ہے۔ یہ وہ سوال ہے جو پرسادی کی ماں کا انگ انگ لیٹتے، بیٹھتے، سوتے جاگتے اس سے کرتا رہتا ہوگا۔ پرسادی اس گدرائے ہوئے جسم کا ایک انگ ہی تو ہے جیسے دوسرے عضوں سے الگ ہوئے۔ کچھ زیادہ دن نہیں ہوئے پرسادی کو زبان مل گئی ہے اس لئے وہ اپنی ماں کی ترجمانی کر رہا ہے۔ ماں زبان رکھتے ہوئے بے زبان ہے۔ حالانکہ اس کا تمام جسم اپنی جنبشوں اور حرکتوں سے گویا زبان بنا ہوا ہے۔

بیدی نے بیوگی کے مسئلہ پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی ہے۔ ان کی بیدار مغزی نے ان کے سامنے لاتعداد سوال کھڑے کئے ہیں۔ یہاں انہوں نے یہ جتایا ہے کہ اس جوان جہان جسم کا مصرف کیا ہے۔ کیا یہ کارخانہ یہاں ٹھپ ہو گیا، اپنی صلاحیتوں اور پوشیدہ امکانات کے باوصف، یہ راگوں سے پر باجہ یوں دیکھتے دیکھتے بے راگ بے تال ہو گیا، اس سرگم کے سارے سُر یوں ہی سو جائیں گے" یہ بولتا بجتا باجہ آن کی آن میں اس طرح بے ساز ہو جائے گا۔ اب کبھی اس سے کوئی نغمہ نہ ابھرے گا، کوئی نوید شادمانی نہ جنم لے سکے گی۔ قدرت کا یہ حسین شاہکار بے جان لاشہ اور برف کا تودہ بن جائے گا۔

"من کی من میں" کی "امبو" "دس منٹ بارش" ہیں کی رانا سے زیادہ پریشان ہے۔ اس لئے کہ وہ اناتھ اور بے سہارا ہے۔ اسے سہارا دینے والے مطعون ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود وہ سماج کے مضبوط شکنجے میں اس طرح جکڑی ہوئی ہے کہ پھڑپھڑاتی ہے مگر چھٹکارا نہیں ملتا۔ اس کی جان کی دشمن ایک کلکارنی ہی نہیں ہے جو اسے موقع بے موقع دھتکارتی ہے للکارے، چلکارے دیتی ہے اس کی عزت نفس کو اس طرح مجروح کرتی ہے کہ وہ تڑپ کر رہ جاتی ہے،

"جب کلکارنی کی بہو کی مانگ میں پڑوس کی ایک دلہن نے سیندور لگایا، تو امبو وہیں کھڑی رہی سہاگن کے پاس بیوہ کھڑی رہی۔ کلکارنی نے امبوہ کو بازو سے پکڑا اور دھکا دے کر برآمدے سے باہر کر دیا۔ بولی دیکھتی نہیں کیا ہو رہا ہے" ؟

امبوہ نے چاروں طرف دیکھا کہ کوئی اس کی طرف تو نہیں دیکھ رہا مگر سب کی نظریں اس کی طرف تھیں"

بیدی نرم لہجے میں زندگی کی بنیادی حقیقتوں، تلخیوں اور جبیرہ دستیوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بڑے لطیف طنز کرتے ہیں۔

"امبو نے منہ چھپا کر رونا چاہا، مگر وہ رو بھی تو نہیں سکتی تھی۔ برس برس کا دن اور رونا اکارنی جان ہی تو نکال لے گی، مگر رونا برس برس کے روز اور عام دن میں کوئی بھی تمیز نہیں کرتا۔ وہ آپ ہی آپ آجاتا ہے۔ بلکہ یتیم اور بیوہ کو رونا تو برس برس کے دن ہی تو آتا ہے۔ اس دن مرے ہوئے بالکل نزدیک آجاتے ہیں۔ ساتھ ہی اٹھتے ہیں، ساتھ ہی بیٹھتے ہیں۔ ہنسو تو ہنستے ہیں،

روؤ تو روتے ہیں اور گھل مل کر روتے ہیں کوئی المیہ دیکھتا ہے کوئی نہیں دیکھتا۔
بیدی کا گرم کوٹ ہمارے افسانوی ادب کا شاہکار ہے۔ ایک کم وسائل شخص کے لیے سردیوں میں گرم کوٹ بنانا جوئے شیر لانے سے کم نہیں۔ اس لیے بوسیدہ پرانا کوٹ جو چاہے فٹ پاتھ سے ہی برسہا برس پہلے کیوں نہ خریدا گیا ہو، جو جگہ جگہ سے پھٹ گیا ہو جس میں اب تھونپ بھی نہ بھری جاسکتی ہو، سوئی کی کوئی جگہ نہ رہ گئی ہو وہ خستہ حالی میں نعمت عظمیٰ بن جاتا ہے۔ دوسری طرف اس ملازم پیشہ شخص کی قلیل آمدنی جس میں تنخواہ آنے سے پہلے خرچ ہو جاتی ہے۔ جس کا بجٹ اگر کوئی ہوتا ہے تو خسارہ کا ہوتا ہے۔ گذشتہ ماہ کا قرض ادھار گھر کے اس چھوٹے سے کارخانے کو دیوالیہ بنائے ہوتا ہے ایسی صورت میں کسی نئی مد کی گنجائش نکالنا اور بھی مشکل ہوتا ہے وہ چاہے کوٹ کا ورسٹیڈ ہی کیوں نہ ہو۔ اس کے بعد مختلف کرداروں کی ضرورتوں میں کش مکش شروع ہوتی ہے، بچو ننھے کی لڑائی سائیکل، پشپا منّی کے اسکول کی نت نئی فرمائشیں اور دل گرفتہ بیوی کی خموشی میں داستانوں کی سی پراسراریت اور یہ سب مل کر اس طرح ہلّہ بولتے ہیں کہ گرم کوٹ کی ہر بیدار خواہش سو جاتی ہے۔

متوسط خاندان کے افراد کی بڑی مشکل ہوتی ہے وہ نہ جھلّی ڈھو سکتے ہیں نہ خوانچہ اٹھا سکتے ہیں وہ ان نچلے طبقوں سے مختلف ہوتے ہیں جن کے گھر کا ہر فرد اپنی صلیب اپنے کاندھوں پر اٹھائے پھرتا ہے جو ایک پیٹ کے ساتھ حرکت وعمل کے دو بازو دو ہاتھ رکھتے ہیں وہ تقریباً شروع سے ہی خود کفیل ہوتے ہیں اور ان کی ضرورتیں بھی سمٹی سمٹائی ہوتی ہیں۔ اس کے برخلاف متوسط خاندان کے افراد جھوٹی عزت وجاہ اور مصنوعی وجاہت کے خول میں دبکے رہتے ہیں ان کو گھی بھی کھانا ہوتا ہے اور پگڑی بھی رکھنی ہوتی ہے۔ یہ وہ حقیقت نگاری ہے جس میں زندگی کی کرب ناکی ہے۔ تاہم اس تلخ حقیقت کو دکھانے کے لیے بیدی نے فکری، پختگی اور تحریری رچاؤ کا ثبوت دیا ہے۔ ان تمام جداگانہ کڑیوں میں منطقی ربط ہے۔ شمی کی ستم بینی نگاہوں کی طرف اس کے سرتاج کی نظر اس وقت جاتی ہے جب منگل سنگھ کی لکڑیاں گیلی ہوں ورنہ ایک عسرت سے گذر بسر کرنے والے جوڑے کے لیے یہ کہاں ممکن ہوتا ہے کہ شوہر جی بھر کے بیوی کو دیکھ بھی سکے۔ وہ بھی پہلو میں ایک محبت بھرا دل رکھتا ہے جو کہ دھڑکتا ہے، جو مچلتا ہے کہ بیوی کی سفید ساڑی کے ساتھ کا فوری بیناکار کانٹے پہنا کر

بیوی کا شوق اور اپنے ذوق کی پذیرائی کرے، ایک طرف یہ مشکلیں ہیں۔ دوسری طرف سماج کے تقاضے ہیں۔ دل حساس اور تماشے کرتا ہے اس وقت اور بھی جب راستے میں تہذیب کا کوئی فرزند مل جاتا ہے چہ جائیکہ وہ قریبی دوست ہی کیوں نہ ہو۔

"میں ایک ہاتھ سے اپنی جیب کی سلوٹوں کو چھپانے لگا۔ نچلی بائیں جانب ایک روپے کے برابر کوٹ سے ملتے ہوئے رنگ کا پیوند بہت ہی ناموزوں دکھائی دے رہا تھا۔ میں بھی اس نے ایک ہاتھ سے چھپاتا رہا پھر میں نے دل میں کہا کیا عجب یزدانی نے میرے شانے پر ہاتھ رکھنے سے پہلے میری جیب کی سلوٹیں اور وہ روپے کے برابر کوٹ کے رنگ کا پیوند دیکھ لیا ہو۔"

وہ کان اندرون و بیرون کی ہر دھڑکن پر رکھنا چاہتا ہے مگر اس کے دل کی دھڑکن اتنی تیز ہوتی جاتی ہے کہ وہ باہر کی ہر آواز سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔

"مجھے کیا پرواہ ہے؟ یزدانی مجھے کون سی تحلیلی بخشش دے گا۔"

تحلیل نفسی کا یہ عمل بیدی کے یہاں بڑے رکھ رکھاؤ سے ملتا ہے۔ عمل اور رد عمل ہمارے ماحول کی پیداوار ہیں۔ گو بظاہر ہم رفعت ذہنی کی بات کرتے ہیں۔ حقیقتاً ہم احساس کمتری کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ہماری حلہ سے سوا ضرورتیں ہمیں بے اعتدالیوں کی طرف ہی لے جاتی ہیں۔ انھیں سے ہم میں کچھ Comp le پیدا ہوتے ہیں۔ ہمارا معاشرہ تکلف ہی نہیں، تصنع کو فروغ دیتا ہے ہم حالات کی چکی میں پستے ہیں مگر اس سے نکلنے کا کس بل نہیں پاتے۔ ہم اگر غور کریں تو اس نتیجے پر پہونچ سکتے ہیں کہ یزدانی خود بھی کسی نفسیاتی گرہ میں مبتلا ہو گا وہ بھی ایک رومان پرور کلب سے آرہا ہے جہاں زرق برق لباس، تھرکتے ہوئے جسم اور دندناتی ہوئی کاروں نے اس کے احساس کو کچل کر رکھ دیا ہے۔ کسی کے شاندار سوٹ نے اس کی نگاہوں میں اس کے واسکٹ کو حقیر بنا دیا ہے اب صاحب گرم کوٹ کو پیوند لگے کوٹ میں دیکھ کر اس کی کچھ جان میں جان آئی ہے۔ اور صاحب گرم کوٹ کو اس سے بڑی تقویت ملی ہے جو فید لباس سے ہی آزاد ہیں گویا وہ اس سے بھی گئے گذرے ہیں۔ تاہم بیدی کی نظر یہاں اتنی حقیقت رس نہیں ہو پائی ہے۔

"ہم دوش" بیماری اور افلاس کی کہانی ہے جس میں ہسپتال کی بے یقین زندگی کا بیان ہے۔ جہاں ہونی انہونی ہو جاتی ہے، جہاں ذہن کو جھٹکے لگتے ہیں۔ شفاخانے کا صاف شفاف فرش

اور اجلا اور کفن کی طرح سفید بستر اپنے اندر بڑی حمیت اور تیزابیت رکھتے ہیں۔ کسی کے لئے صحت کا موجب ہوتے ہیں اور کسی کے لئے پیغام اجل! کوئی موت کے منہ سے نکل آتا ہے کوئی زندگی کی شاہراہوں سے موت کے دروازے پر جا نکلتا ہے۔ جہاں کیبر اُفعلی اپنی چونچال طبیعت کے باوصف مرجاتا ہے اور جہاں اشجرج لال زندگی سے مایوس مریض اور "میں" دوبارہ زندہ ہوجاتے ہیں۔ دوران صحت ہم صحت کی سی لازوال نعمت کا خیال نہیں کرتے۔ بیدی سوچنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ پوری سچائی کے ساتھ ہسپتال کے اس مرکز مہر وفا میں دوائی کے پردے ہٹ جاتے ہیں۔ نہ کوئی ہندو ہوتا ہے اور نہ کوئی مسلمان چھوت چھات نہیں ہوتی رہ رہ کر سب ایک ہی سوال پریشان رکھتا ہے کیا سچ مچ ہم صحتیاب ہوسکیں گے۔ صحت، مندوں کے "ہم دوش" اور ان کے "ہم آغوش" ہو بھی سکیں گے۔

اگر ایسا نہ ہوسکا تو قدرت کے کارخانہ میں کوئی فرق نہ آئے گا۔ مموے کا مادہ انڈوں سے نئے بچے نکالتی ہے۔ کچھ مرتے ہیں، کچھ جیتے ہیں اور باقاعدگی سے یہی کچھ ہوتا رہتا ہے۔ اس تمثیل کے ذریعہ بیدی نے زندگی کی بڑی حقیقت کو پیش کر دیتے ہیں۔ یہاں کوئی بھی (Inevitable) نہیں ہے، عبقری اور دیدہ ور ہوسکتا ہے اس کی جگہ بھی پر ہوجاتی ہے۔ دل کا گھاؤ بھرے نہ بھرے۔

"کوارنٹین" اس مجموعے کا بہترین افسانہ ہے ڈاکٹر اور نو عیسائی ولیم بھاگو، اس کے مرکزی کردار ہیں۔ پلیگ کی وبا کے سبب مریض کوارنٹین منتقل ہو رہے ہیں اور یہ منتقلی ہی ان کے لئے موت کا سبب بن رہی ہے۔ ایک طرف وبا عام ہے دوسری طرف عملے کی بدانتظامی ہے جن کا فرض ہے وہ بھی فرض ناشناسی کر رہے ہیں۔ ولیم بھاگو تن تنہا اس کے خلاف خود کو جھونک دیتا ہے۔ وہ شبانہ روز کی انتھک کوششوں سے لوگوں کی جانیں بچاتا ہے اس کا صلہ اسے بیوی کی جواں مرگی اور دائمی جدائی کی شکل میں ملتا ہے۔

ولیم بھاگو کا کردار قابل عمل اور حقیقی ہے۔ نو عیسائی کا لقب یونہی نہیں ہے۔ اس میں ایک معنویت ہے۔ یہ اس بات کی علامت ہے کہ اس کا دل ہے وہ خدمت خلق کا جویا تھا۔ وہ تلاش صدق وصفا میں دور تک جا سکتا تھا یہاں تک کہ اپنے آبائی معتقدات کو

بھی بچ سکتا ہے ۔ قطع نظر اس سے کہ حقیقت کہاں ہے، بیدی اس چکر میں پڑے بغیر اس کے صلہ رحمی کے جذبے کا جواز پیش کرتے ہیں ۔ وہ نو عیسائی تھا، پادریوں کے اقوال نے اس کے اطوار پر خوشگوار اثر چھوڑا تھا ۔

"بابو جی بڑے پادری لابے (ریورینڈ مونٹ لی آبے) جو ہمارے محلوں میں اکثر پرچار کے لیے آیا کرتے ہیں کہتے ہیں: خداوند یسوع مسیح یہی سکھاتا ہے کہ بیمار کی مدد میں اپنی جان تک لڑا دو"

یہ قول ایک ایسے ان پڑھ مگر عالم باعمل کا ہے جو جتنا سیکھتا ہے اتنا کرتا بھی ہے ۔ جو علم کی گٹھریاں اور پوٹلیاں دکھاتا نہیں پھرتا ۔

بیدی انسان کی ازلی نیکی کے قائل ہیں تبھی تو یہ ممکن ہوا کہ کنگالوں کی اس بستی میں ولیم بھارگو جیسے خاکروب جو پیشے کے اعتبار سے نچلی سطح کے ہیں اخلاقی حیثیت سے اعلیٰ اور ارفع ہیں جہاں ڈاکٹر اپنی غلطی کا اعتراف کر لیتا ہے اس لئے کہ وہ سستم پیشہ نہیں بیشہ کا شکار تھا ۔ اسی لیے اپنے کیے پر پشیماں نظر آتا ہے جہاں بے بس راٹا فتنہ سازوں کے جنگل میں نہیں پھنستی ۔ جہاں الجھن سے کام نکالنے والی عورتیں بس اس کو بتاتی اور الجھن دور کے جلوے پر اکتفا کرتا ہے ۔

"موت کا راز" نیا تجربہ ضرور ہے مگر علمیت سے گراں بار بھی ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ بیدی نے خالص علمی موضوعات کو ادب کے سانچے میں ڈھال کر جو کامیابی حاصل کی ہے اس نے ادب کا دائرہ وسیع کیا ہے اسے حلقہ شام و سحر سے نکال کر اس کے امکانات کو روشن کیا ہے اور اس کی وسعتوں کو لامکاں تک پھیلا دیا ہے تاہم اس کہانی میں، جو کہانی کم رام کہانی زیادہ ہے، فلسفیانہ موشگافی نے فن کار کو ابھرنے کا موقع نہیں دیا ہے ۔ فکر کی گہرائی نے ایسے دبیز پردے ڈالے ہیں کہ فن و سلیقہ باہم دست و گریباں نظر آتے ہیں ۔

پرانی داستانیں اپنے اندر ایک طلسماتی فضا رکھتی ہیں ۔ ان میں ایک پراسراریت اور ماورائیت ملتی تھی ۔ ابتدائی افسانے میں بھی یہ انداز پایا جاتا ہے ۔ پریم چند بھی اپنے شروع کے افسانوں میں خود کو اس انداز سے نہ بچا سکے ۔ تاہم بعد میں وہ جب حقیقت کا

جوت جگا گئے، بیدی نے اسی ارضیت کو ان کے منتہیٰ کمال تک پہنچا دیا۔ اسی لئے
ان کے یہاں تخیل کی کمی نظر آتی ہے۔ زندگی کی تلخیوں میں تخیل کی اونچی اڑان کی فرصت بھی
کہاں ہے یہ تلخیاں رنگینیوں کا نہیں حقیقتوں کا مطالبہ کرتی ہیں۔ بیدی کے یہاں اسی
نفسیاتی ژرف بینی کی اعلیٰ مثالیں ملتی ہیں۔

جذبے کا تھما تھمی انداز ان کے خیال کو زیادہ دقیع بنا دیتا ہے۔ ان کے یہاں جذبات
کا لاوا نہیں ابلتا جذبے کی موجِ تہ نشیں یہ آہستہ روی ابھرتی اور دیر پا اور دور رس ثابت
ہوتی ہے۔

بیدی کے اسلوب کے بارے میں رائے قائم کرتے ہوئے احتیاط ضروری ہے۔ بعضوں کا
خیال ہے کہ ان کا لہجہ اکھڑا اکھڑا اور پنجابیت لئے ہوئے ہے۔ جہاں تک پنجابیت کا تعلق ہے
یہ بات اس لئے بری نہیں ہو سکتی کہ ان کے افسانوں کے اکثر کردار پنجابی یا پنجابی ماحول کی دین
ہیں اس لئے زبان کا پنجابی انداز اختیار کرنا حسب حال ہے نہ کہ پنجابیت۔

درحقیقت اس خصوص میں دو باتوں میں حد فاصل قائم کرنی چاہیئے۔ پہلی بات ہے
کرداروں کی زبان کا مسئلہ۔ سامنے کی بات ہے کہ پنجابی کرداروں کے لئے پنجابی کو بالادستی حاصل
ہونا چاہیئے لب و لہجہ اور روزمرے و محاورے کے لحاظ سے رہی اس ماحول کی عکاسی تو
وہاں بھی ایک ہمہ داں راوی کی حیثیت سے بھی ماحول کے مطابق زبان اختیار کرنی چاہیئے۔
بیدی ایسا ہی کرتے ہیں۔

تاہم ایک دوسرا رخ ہے جو کسی طرح بھی کم اہم نہیں۔ سوال یہ ہے کہ کہانی کس زبان میں
لکھ رہے ہیں۔؟ ظاہر ہے اس اردو میں جس کی تہہ میں کئی بولیاں کیوں نہ رہی ہوں کھڑی کو
ہمیشہ بالادستی حاصل رہی ہے۔ اسی لئے بیدی کو کھڑی کے محاورے اور روزمرہ کو اولیت
دینی چاہیئے جو ان کے یہاں نہیں ملتی۔

درحقیقت ناول کی طرح افسانے کی زبان میں بھی کرداروں کی مناسبت سے زبان ادا کرنی
چاہیئے۔ بیدی دیہاتی کرداروں کی پیکر تراشی میں جو زبان استعمال کرتے ہیں وہ حقیقی
ہوتی ہے۔

"کیا کہوں مالک۔ ڈنڈی دار نے تو ہماری زندگی برباد کر دی۔ کسی کی شکل سے کوئی کیا جانے۔ بڑا بدمعاش تھا۔ جب مجھے کام کرتے ہوئے چند روز ہو گئے تو کہنے لگا تلیوں نے اسٹور کیپر کو شکایت کر دی ہے، پھر بھی میں تمہیں تکلیف نہیں دونگا۔ تمہیں سب کچھ گھر پہونچا دیا کروں گا۔ دو تین دفعہ گھر پہونچا تو وہ مجھ سے پہلے وہاں موجود تھا۔"

(وٹامن بی ص ۱۷۸)

اس مکالمے میں ش کی بجائے س برمحل ہے تاہم "تلیوں" میں کبھی ق کی بجائے ک ہونا چاہیئے تھا اس لئے کہ نقل قول مزدور کے ذریعہ ہے۔ اسی طرح چند روز کی جگہ کئی دن، تکلیف کے بجائے تکلیپھ، دو تین دفعہ کی جگہ دو تین بیر (بار) ہوتا تو مکالمہ زیادہ واقعی ہو جاتا۔

اب رہتا ہے افسانہ نگار کا ذاتی تشخص۔ اس کی گو زیادہ اہمیت نہیں ہے تاہم یہ بھی درست ہے کہ ایک کہانی کار اپنی ذاتی صلاحیتوں اور علمی تجربہ کو بالکلیہ خیرباد نہیں کہہ سکتا وہ بھی گاہے گاہے جھلک دکھائیں گے۔ اس کی کمی یا خوبی ہر اس موقع پر محسوس ہوگی جب مقامی محاورے اور روزمرے سے سابقہ پڑے گا۔ زبان کے کچھ ایسے پوشیدہ گوشے ضرور ہوتے ہیں جب اہل زبان اور زبان داں کا فرق نظر آتا ہے دانہ ودام میں بیدی ایسے کئی مقام پر پہچانے جاتے ہیں۔

"میری جیب میں کچی کوڑی بھی نہیں ۔ دکان میں نہ منفی پٹیٹیں ہیں نہ مثبت کاغذ"

(دہان شاپ ص ۹۸)

یہاں کچی نہیں پھوٹی کوڑی کا محل تھا۔

"ملّو نہا کے مکان کی ڈھلوان سے چھت کو رینگ کر چڑھنا کوئی کیس تھوڑا ہی تھا۔ اپنی خود گھوڑی بنکر بیٹھ کی اوٹ دیتی۔ (ٹھوکری کی لوٹ)

چھت کو نہیں، چھت پر بولا جاتا ہے۔ اردو میں گھوڑا بنکر بولا جاتا ہے وہ چاہے مرد ہو کر عورت۔ کئی جگہ ان کی زبان پر مصنوعی پن کا دھوکہ ہوتا ہے۔

"میں تم سے منگل اشٹکا سیکھنے آیا ہوں۔ باقی کے سات منتر تو مجھے آتے ہیں۔ منگل اشٹکا پڑھتے وقت کچھ روانی نہیں پاتا ہوں"۔

"تم بھی پروہتوں کا کام کرنے لگے ___ اپنا کام چھوڑ دیا تم نے؟"

" تمہیں سکھا دینے میں تامل ہی کیا ہے۔ ایک خاص بیاہ پر ضرورت ہے۔
(منگل اشنکا ص ۱۱۴)

یہ مکالمہ جن افراد کے درمیان ہے وہ ایسے طبقے کے افراد ہیں جن پر یقین نہیں آتا کہ وہ ایسی گاڑھی زبان بول سکیں گے۔ ایسے کئی مقام پر محسوس ہوتا ہے کہ بیدی کا مشاہدہ ذاتی نہیں ہے۔ وہ محض سنی سنائی پر عمل کر رہے ہیں۔ اسی لیے کسی بھی طبقے کے افراد کو پیش کرنے کے لیے ان کی زبان سمجھنا بالکل ضروری ہے۔ تبھی ان کے دل کی گہرائیوں سے وقوف حاصل ہو سکتا ہے۔ اس طرح کرداروں کی سچی ترجمانی کرنے والی زبان میں فن کار کی جان کاری اور صناعی کی کسوٹی بھی ہوتی ہے ورنہ تجربہ اتھلا اور بے تہہ نظر آتا ہے۔

افسانے کی زبان بھی فضا، کردار اور کرداروں کی طبقے داری تقسیم کے مطابق ہوتی ہے۔ یوں افسانے کا فن مغلوں کے عہد کی پرچین کاری کے مشابہ ہے۔ اس میں ہر لفظ تاثر کو آگے بڑھاتا ہے۔ جو لفظ ایسا نہ کرے وہ کہانی کے کردار کو داغدار کرتا ہے۔ کہانی میں لا طائل نویسی اور طول بیرہ گوئی کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔ اس کے اختصار میں اعجاز ہوتا ہے اس لیے کہ یہ لمحہ کو گرفتار کرنے کا فن ہے۔ لمحہ جو شعلہ مستعجل ہے جلنے اور بجھنے کے مختصر سے وقفے میں جو شعلہ لپکتا اور بجلی کوندتی ہے اسی میں افسانہ ہو جاتا ہے۔ غزل کے شعر کی طرح اس میں جو اشاریت ہوتی ہے۔ اسی میں ایک وسیع و عریض کائنات آجاتی ہے۔ اس زبان میں نغمگی اور موسیقیت ہوتی ہے۔ افسانے میں آہنگ کی تلاش بے جا نہیں اچھی بات ہے۔ بیدی بھی دوسرے کامیاب افسانہ نگاروں کی طرح اپنے افسانوں میں عبارتوں لفظوں اور جملوں کی تکرار سے ایک شاعرانہ آہنگ پیدا کرتے ہیں جو تاثر کو ہوا دیتا ہے۔

" لچھمن جوانی میں جس بیجا اور اغوا کی سزائیں کاٹ چکا تھا۔ اسی لیے وہ خاموشی سے دو تین بار ردھیا کی بیٹی کا نام لیتا اور ذہن میں سینکڑوں بار۔ اٹھتے، بیٹھتے، کھاتے پیتے۔ ردھیا کی بیٹی۔ ردھیا کی بیٹی دہرائے جاتے حتی کہ اس کی داڑھی میں کھجلی ہونے لگتی ہے۔

" ردعمل " قدرے مختلف ہے۔ بیدی ہندو اور سکھ گھرانوں کے علاوہ کبھی کبھی

مسلم گھرانوں کی بھی آئینہ داری کرتے ہیں ۔ اس کے لئے ان کی زبان و بیان اور لب و لہجے میں فرق نظر آتا ہے ۔

"دیکھو جلال بیٹا ــــ باہر ایک اندھا جا رہا ہے۔ اس راستہ پر نشیب و فراز دونوں ہیں جنہیں وہ دیکھ نہیں سکتا ۔ تاہم اسے چنداں فکر لازم نہیں۔ اس کے پاس لاٹھی ہے ۔"

بابا

"بچی ایک لاٹھی دیئے گئے ہیں تاکہ ٹٹول ٹٹول کر اپنا راستہ بنا لوں اور نشیب و فراز میں نہ گروں ۔"

بیدی فنی اور فکر کے لحاظ سے چابک دست فنکار ہیں ۔ "دانہ و دام" بیدی کی ان کہانیوں کا مجموعہ ہے جس نے ان کے فن پر ہدایت کی مہر لگا دی ہے ۔ وہ اپنے سماج سے بغاوت نہیں کرتے نہ سطحی طنز کر کے پھپھولے پھوڑتے ہیں ۔ وہ اس کا مضحکہ بھی نہیں اڑاتے ۔ وہ اسے باشعور بنانے کے لئے ذہنی انقلاب کی روح پھونکتے ہیں ۔ ان کا یہ عمل آہستہ آہستہ دلوں کو متاثر کرتا ہے اور ان کو اپنا گرویدہ بنا لیتا ہے ۔ جوں جوں قاری انھیں پڑھتا ہے ۔ بیدی کی شخصیت کے بجائے ان کے اصول اور پسندیدہ اقدار پر ایمان لے آتا ہے ۔ اس لئے ہر صداقتیں جانی پہچانی اور جانچی پرکھی محسوس ہوتی ہیں ۔

⁂

بیدی کا فن

ڈاکٹر محمد حسن

بیدی کا فن رمزیت، تہہ داری اور مدھم لب و لہجے کا فن ہے۔ تہہ داری اور رمزیت نفسیاتی دروں بینی سے پیدا ہوتی ہے اور اس نفسیاتی دروں بینی کو دانش عصری کی سب سے بڑی دین کہا گیا ہے جو رحمت بھی ہے اور زحمت بھی ہے۔ فکری اعتبار سے انسانی تہذیب کی تاریخ ذہن کے پیکر محسوس سے تجربہ و تعمیم کی طرف ارتقا کی داستان ہے۔ اس لئے عہد عتیق کے افسانوں میں مرئی اور مادی کردار جسمانی اور ظاہری خصوصیات سے متصف اور انداز بیان نمایاں، برجستہ اور مرصع ہوتا تھا۔ آج کے عالمی افسانوں میں بنیادی کشمکش مرئی اور مادی نہیں نفسیاتی اور داخلی ہے اور کردار حسن و جمال، عمل اور ماورائی طاقتوں سے متصف

ہونے کے بجائے پہلو دار اور پیچیدہ ھیں۔ اردو افسانے میں ہنوز اس قسم کی کہانیوں کا عام طور پر چلن نہیں ہوا اور چند افسانہ نگاروں نے اسے برتا تو وہ نفسیات کی بھول بھلیوں میں اس طرح گرفتار ہوئے کہ سماجی پس منظر کا احساس کھو بیٹھے۔

بیدی کے افسانے اس جدید افسانوی مزاج سے کافی قریب ہیں۔ سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ بیدی کے اعصاب پر نہ تو عورت سوار ہے نہ شاعری، نہ وہ محض رومانی ہیں نہ محض جذباتی۔ مہدی افادی نے محمد حسین آزاد کو اردو ئے معلیٰ کا ہیرو قرار دیا تھا کہ ان کا انداز بیان نہ سرسید کی طرح معقولات کا دست نگر ہے۔ نہ حالی اور شبلی کی طرح سیرت، تاریخ اور علم کلام کا۔ یہی بات اردو افسانے کے ہیرو بیدی کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔ بیدی ہمارے ان معدودے چند افسانہ نگاروں میں سے ھیں جن سے اگر رومان اور سیاست چھین لئے جائیں تب بھی ان کا قلم اپنی روانی نہ بھولے گا۔

رومان اور سیاست قابل اعتراض موضوعات نہیں لیکن کسی زبان کے افسانوی ادب کا گنے چنے موضوعات میں محدود ہو کر رہ جانا اس ادب کے لئے نیک فال نہیں ہے۔ اس سے فکر کی تازگی مجروح ہوتی ہے اور فکر کی تازگی اور بیان کی ندرت ہی تو فن کے معجزے ہیں۔ رومان اور سیاست میں بڑا نشہ ہوتا ہے۔ دونوں فوری طور پر اعصابی تحریک پیدا کرتے ھیں اور اس فوری تحریک کے جادو کے سہارے نسبتاً خشک اور غیر دلچسپ باتیں بھی برداشت کرلی جاتی ھیں لیکن دونوں کو براہ راست موضوع نہ بنانا بڑی جرات رندانہ کا کام ہے۔ ذرات کو حریفوں کے لئے وہی چھوڑ سکتا ہے جو خورشید پر بڑھ کر ہاتھ ڈال سکتا ہو۔ اس کے لئے فکر پر اعتماد اور فن پر بھروسے کی ضرورت ہوتی ہے۔

بیدی کے افسانوں کا بنیادی موضوع کیا ہے؟ انسان کا باطن۔ بے کل اس لئے کہ وہ جلد جلد نہ بدلتے ہوئے ہر دم تغیر پذیر سماج کا جزو ہے اور اس تغیر پذیر سماج، اس کے عوامل، اس کے خارجی مظاہر۔ اس کے انسانی رشتوں سے وہ

برابر اپنے رابطے کا تعین کرتے رہنے پر مجبور ہے۔ کبھی یہ رابطہ ارتباط کا ہوتا ہے کبھی تصادم کا، کبھی زندہ دلی، کبھی بے دلی، کبھی شکست، کبھی تشکیل نو، کبھی وہ سماج کے ڈھانچے میں ڈھلتا ہے، کبھی سماج اس کے سانچے میں ڈھلتا ہے اور ان دونوں طریقہ ہائے کار میں ایک ذرا سا جزو اس کی شخصیت میں ایسا بھی رہ جاتا ہے جو اس سانچے سے نکل بھاگتا ہے اور اپنی فطری توانائی کی دہائی دیتا ہے۔

اس بے کل باطن کے مطالعے کے سلسلے میں دو باتیں اور بھی قابل غور ہیں۔ ایک یہ کہ زیر مطالعہ باطن غیر معمولی یا غیر صحت مند انسانوں کا نہیں ہے۔ البتہ ان انسانوں کو جنہیں ہم ایک مدت سے جانتے ہیں اچانک ہم انہیں ایک نئے انداز سے دیکھتے ہیں۔ بیدی کو مریضوں اور غیر موں سے شوق نہیں ہے۔ وہ جب ان کا ذکر بھی کرتا ہے تو انہیں انسانی روپ دے کر بڑا بھولا بھالا، بڑا صحت مند بڑا نارمل سا بنا دیتا ہے۔ (زین العابدین، ایک چادر میلی سی) وہ عام طور پر اپنے کرداروں سے اس حصے سے متاثر ہوتا ہے جو سماج سے ہم آہنگ ہو چکا ہے لیکن اس ہم آہنگی میں بھی ان کی شخصیت کا ایک ریشہ، ایک جزو باغیانہ انداز میں الگ ہو کر جبلی خواہشات کی نشاندہی کرتا رہ جاتا ہے۔ بیدی کو نارمل انسانوں کے انہیں غیر نارمل لمحوں سے دلچسپی ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ بیدی کے ہاں نفسیات کا لفظ فرائڈ کے ہم معنی نہیں ہے۔ نہ وہ اسے جنسیات کے مترادف سمجھتے ہیں۔ نہ محض خود کلامی یا تحلیل نفسی کے نفسیات کا لفظ غلطی سے ہمارے یہاں کچھ تحلیل نفسی کے معنوں میں استعمال ہوتا رہا اور اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ نفسیات کے معنی یا تو جنسیات کے ہو کر رہ گئے۔ یا غیر صحت مند شخصیت کے مطالعے کے۔ نفسیات فرد کی باطنی کیفیات کے مطالعے کا نام ہے لیکن فرد جہاں فرد واحد ہوتا ہے وہاں اپنے علائق و عوامل کے اعتبار سے سماج کا ایک جزو ہوتا ہے اور اس کا مطالعہ سماجی پس منظر سے بے نیاز ہو کر غیر ممکن ہے۔ اس لئے نفسیات کا سب سے نمایاں پہلو یہ ہے کہ اس کا

مطالعہ سماجی پس منظر ہی میں کیا جا سکتا ہے۔ ان کو غیر معمولی سے زیادہ عام انسانی ذہن سے سروکار ہے۔ یہ عام انسانی ذہن نہ جنسیات کے لئے وقف ہے نہ سیاست کے لئے۔ دونوں زندگی کے اہم جزو سہی مگر صرف جزو ہی تو ہیں۔ ان سے اعلیٰ افضل اور برتر تو خود زندگی ہے جس کی یکسانیت، جس کے روز و شب کی معمولی مصروفیات کے معمولات، چھوٹی چھوٹی شکستیں اور فتوحات سبھی ہزاروں داستانوں کا موضوع بن سکتی ہیں۔

اگر بیدی کے افسانوں کا فکری اعتبار سے جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ انسان کی جبلی معصومیت ان کا بنیادی موضوع ہے۔ یہ جبلی معصومیت حالات کی تبدیلی اور ماحول کی چہرہ دستی کے ہاتھوں کبھی کبھی ستم ظریفی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کبھی یہ حالات پر طنز بن جاتی ہے۔ کبھی خود ہماری اقدار اور تعصبات پر اور کبھی خود اس معصوم انسان پر جو اپنی معصومیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ بھولا، ہمدوش، رحمان کے جوتے، پان شاپ، کوکھ جلی، خط مستقیم، تو سین، چیچک کے داغ، جب میں چھوٹا تھا، گالی، حتیٰ کہ گرہن، غلامی، اغوا، لاجونتی، اپنے دکھ مجھے دیدو، جیسی سنگین کہانیوں میں بھی اسی معصومیت کا ایک ستم ظریفانہ پہلو نمایاں ہے۔ دوسری قسم کی کہانیوں میں اس معصومیت کے اظہار کی شکل اور بھی زیادہ مشترک اور مماثل ہے۔ ان میں من کی من میں، منگل اشٹکا، الجھن اور چھوکری کی لوٹ شامل ہیں۔ اس کا تیسرا ذریعہ اظہار زین العابدین، بے کار خدا اور لاردے میں نظر آتا ہے اور ایک اور موضوعاتی اشتراک اس بھولے پن اور معصومیت کے اظہار کا ٹرمینس، مہاجرین، رد عمل اور موت کے راز میں جھلکتا ہے۔ ایک اور قسم ان کہانیوں کی ہے جس میں سماجی اور اقتصادی اور سماجی عدم مساوات کے خلاف آواز احتجاج بلند کی گئی ہے۔ جس میں حیاتین ب، کوارنٹین، تلادان، دس منٹ بارش میں شامل ہیں۔

پہلے گروپ کی کہانیوں میں یہ بھولا پن کسی چھوٹے سے نفسیاتی موڑ کی شکل نظر آتا ہے جس میں O. Henry کی کہانیوں کا سا ہلکا پن تو ہے مگر مزاح

کے پہلو کے بجائے نہایت سنگین، دلدوز ہونے کی حد تک منتیں اور کہیں کہیں المناک ہے۔ رحمان کے جوتے اور ہمدوش دونوں میں ایک چھوٹا سا وہم یا مزعومہ تصور کہانی کا مرکز بن جاتا ہے کہ ایک خاص انداز سے اکڑوں بیٹھنا منحوس ہوتا ہے یا جوتا کا جوتے پر سوار ہونا سفر کی نشانی ہے لیکن کہانی کے کرداروں میں سے کسی نے یہ نہ سوچا تھا کہ یہ دونوں باتیں اس طرح بے محایا ان کی اپنی زندگی میں بھی پیش آئیں گی۔ "پان شاپ" میں دونوں دوست اپنا افلاس ایک دوسرے سے چھپاتے ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کو پان شاپ کے آئینے میں پہچانتے ہیں۔ "گالی" اور "کھوکھلی" میں دونوں باتیں یعنی ڈاکیوں کا ایک دوسرے کو سڑی سڑی گالیاں سنانا اور گھمنڈی کی آتشک جو نہایت معیوب اور ناخوشگوار سمجھی جاتی تھی وہی خلوص کی نشانی اور جوانی کی علامت کی حیثیت سے مبارک گردان لی جاتی ہے۔

بیدی کا دوسرا محبوب موضوع گھریلو زندگی کی چھوٹی چھوٹی مسرتیں اور دکھ درد کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ "منگل اشٹکا" اور "لچھن" دونوں میں شادی کی قدرتی خواہش المیہ کی شکل اختیار کرلیتی ہے۔ اسی طرح "چھوکری کی لوٹ" اور "من کی من میں" کہانیوں میں بھی محبت کا ایک نہایت پاکیزہ تصور ملتا ہے۔ تیسری گروپ کی کہانیوں میں بعض غیر معمولی اور کسی قدر ٹیڑھے میڑھے کردار آتے ہیں۔ "زین العابدین" اور "بے کار خدا کے بیر دلو بھٹکی ہوئی معصوم روحیں ہیں جو باپ اور پتنیہ سے بیزار ہیں۔ "لاروے" میں محض پستی اور غربت نے کرداروں کو پست بنادیا ہے۔ اتنا پست کہ انہیں صفائی، اچھی آب وہوا اور زندگی کا حسن راس نہیں آتا۔ ان سبھی کہانیوں میں بیدی کا وہ فلسفۂ حیات بکھرا ہوا ہے جس کا اظہار اور زیادہ کھل کر آخری گروپ کی کہانیوں میں ہوا ہے۔

دراصل بیدی سماجی زندگی کے Adjustment کو اہمیت دیتے ہیں اور اس عملی نقطۂ نظر کو اپنانے کیلئے اگر اپنی قدیم شخصیت کو تلانجلی بھی دینا پڑے

تو اسے ضروری سمجھتے ہیں۔ وہ تلا بخلی جو "ردعمل" میں جلال کے احساس میں جھلکتی ہے یا "لڑمینس" میں جے رام کی جرأت میں نظر آتی ہے اور "مہاجرین" میں مولوی اکرم کو صحت میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اور "موت کے راز" میں ان الفاظ میں گونج اٹھتی ہے:

"وہ راز یاد داشت کی مکمل تحلیل میں پنہاں ہے۔۔۔

یادداشت کی تحلیل۔ کیا ہماری نسلیں بھی ہماری یادداشت ہیں؟

اور کیا اس کی مکمل تحلیل پر میں وہ راز دنیا والوں کے سامنے طشت ازبام کر سکتا ہوں؟ میں زندہ رہنا چاہتا ہوں۔"

زندہ رہنے کی یہ خواہش بیدی کے ہر کردار اور کہانی کے ہر موڑ پر نمایاں ہے۔ مگر یہ خواہش رومانی نہیں محض ایک لمحہ نشاطیہ یا بے پایاں لذت کی تلاش نہیں ہے بلکہ ایک گہرا اور سنگین سمجھوتہ ہے ایک ایسا بار گراں ہے جو لاتعداد مطالبے کرتا ہے اور ہر قدم پر نئے توازن چاہتا ہے۔ اور زندگی کی اس کھٹ میٹھی خواہش کے لئے یہ قیمت ہر لمحے ادا کرنی پڑتی ہے۔ وہی قیمت جو "ایک چادر میلی سی" میں رانی نے منگل کو ادا کی جو لاجونتی نے اپنے جسم کو کانچ کا بنا ہوا محسوس کرتے ہوئے ادا کی۔ وہی قیمت جسے بعض لوگ قسمت سے تعبیر کیا کرتے ہیں۔

سارتر نے اپنے ایک ڈرامے "کمرے میں" میں جہنم کی تعریف اس طرح کی ہے کہ "جہنم دوسرے لوگوں کا نام ہے"۔ اگر غیر ذات کو دوزخ قرار دے دیا جائے تو کم سے کم یہ ایسی جہنم ضرور ہے جس سے ہر انسان کو ہر لمحے ہو کر گذرنا پڑتا ہے۔ گھر میں، بازار میں، دفتر میں حتیٰ کہ ہمارے خلوت خانوں میں، خیالات اور خوابوں میں بھی ان ہی دوسرے آدمیوں کا عمل دخل ہوتا ہے اور یہ سب کے سب اگر جہنم نہ سہی تو کم سے کم غیر دریافت شدہ دنیا میں ضرور ہیں جن سے ہر قدم پر ہمیں اپنی اندرونی دنیا میں مطابقت اور مناسبت پیدا کرنی ہوتی ہے۔ سماجی مطابقت کا یہی احساس بیدی کے ہاں نمایاں ہے۔ انسانی زندگی کا اصل انقلاب اس طرز عمل میں مناسب ترتیب و توازن پیدا کرنے کا نام ہے۔ تہذیب کو بعض فلسفیوں نے اندرونی جبلتوں

اور خواہشوں کی موزوں ترتیب قرار دیا ہے اور جذبات اور جبلی خواہشات جس قدر حسن و خوبی سے کسی قسم کے ٹکراؤ کے بغیر مرتب اور منظم ہو جائیں گی فرد اسی قدر زیادہ مہذب، شائستہ اور ذہنی اور نفسیاتی طور پر صحت مند کہا جا سکے گا۔ دنیا کے سارے فکری، جذباتی، معاشرتی اور سیاسی انقلابات کا مرکز ثقل شخصیت کی ہی پراسرار توازن پیدا کرنے کی صلاحیت ہے۔

بیدی ہمارے ان ہی نفسیاتی لمحات کے عکاس ہیں۔ اسی لئے ان کا لہجہ مدھم اور آواز دھیمی ہے۔ نئی کہانیاں دھماکے پر نہیں لطیف سی کھنک پر ختم ہوتی ہیں جو ذہن کے سامنے ایک لکیر سی بناتی گذر جاتی ہے اور چند ایسے احساسات ہمارے چاروں طرف بکھر جاتے ہیں جو سوالات پوچھتے ہیں اور ہمیں اپنے شعور اور اس کی قائم کردہ اقدار کو ایک بار پھر کھنگالنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ یہاں مثال کے طور پر صرف ایک تصور کو لیجئے۔ بیدی نے ہندستانی عورت کے کس روپ کو پیش کیا ہے۔

گرہن۔ چھوکری کی لوٹ، بکن گھر میں، بازار میں، کوکھ جلی، ایک عورت، لاجونتی، اپنے دکھ مجھے دے دو، اک چادر میلی سی۔

اغوا، حیاتین ب، دس منٹ بارش میں کی رتیا اور گرم کوٹ کی شمی کا ذکر یہاں جان بوجھ کر نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ مندرجہ بالا کہانیوں میں وہ عورت ہے جو مظلوم ہے۔ جو لٹتی ہے اور لٹ جانا کسی قدر پسند بھی کرتی ہے جو لاجونتی کی طرح دیوی بننے پر بھی راضی نہیں۔ اسے تو وہی مار کھانے والی گوشت پوست کی گرہستن پسند ہے جو "گاجر سے لڑ پڑتی ہے اور مولی سے مان جاتی ہے"۔ وہ "گھر میں" "بازار میں" کی وہ عورت ہے جس میں اور طوائف میں بس وفا کی ایک ہلکی سی لکیر حائل ہے اور جو سارے دکھ لے لینے اور سارے سکھ نچھاور کرنے کو تیار ہے۔ اس کا سب سے زیادہ دردناک پہلو یہ ہے کہ مرد اسے ایک طوائف ہی کے روپ میں دیکھتا رہتا ہے۔ اسے اس سے صرف جسمانی نشاط کی توقع ہوتی ہے۔ وہ اس کی روح کے اندر پھوٹتی ہوئی کونپلوں کو نہیں دیکھتا۔ وہ ان کلیوں کو نہیں دیکھتا جو ایثار اور گھریلو زندگی کی کومل قربانیوں

کی فضامیں کھلتی ہیں ۔ "اپنے دکھ مجھے دیدو" میں مدن سب کچھ پاکر بھی جسم اور صرف جسم کا مطالبہ کرتاہے جبکہ عورت ایک جسم سے کہیں آگے بڑھ کر اپنے سارے وجود کو حتیٰ کہ اپنی جسمانیت کو اپنے گھر اور مدن کے گھر والوں کے وجود میں کھوچکی ہے بالکل اسی طرح جیسے کہ 'ایک عورت' کی ہیروئین اپنے لقوہ زدہ رال ٹپکانے والے بچے کے گال پر دبے ہوئے بوسے کو اپنے رخساروں پر محسوس کر کے شرماجاتی ہے ۔ اب وہ مالک ہے جس کی مسرتیں محض جسمانی نہیں جس کا وجود تخلیق نو میں سرایت کر گیا ہے ۔ اب وہ نئی کلیوں' نئے پھولوں میں بس کر زندہ ہے ۔ لیکن مردوں کی دنیا عورت کو اس شہوانی آنکھ سے دیکھنا چاہتی ہے ۔ اس کے اندر کا کام دیو نہیں بدلتا ۔ وہ صرف جسم کی آگ میں جلتاہے اور روحانی آتش کدہ کی مقدس آگ میں عورت کو تنہا جلنے کے لئے چھوڑ دیتاہے ۔ اسے اس کے سکھ چاہئیں' روپ چاہیئے' پھولوں کی سیج اور نشاط کی کلیاں چاہئیں ۔ اسی لئے سارے دکھ مول لے لینے پر بھی " اپنے دکھ مجھے دے دو" کی اندو کو جھک کر پاؤڈر اور گالوں پر اوج لگانے کی ضرورت پڑتی ۔ اسی بہیمانہ جذبے کے ماتحت "گرہن" میں گربھ وتی ہولی سے کتھورام نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا کہ وہ صرف عورت ہولی کو دیکھتے تھے ۔ وہ اس ہولی کو نہیں جانتے تھے جو ماں بننے والی ہے ۔ اور دن بھر گھر کا کام کاج اور گھر والوں کی خدمت کرنے اور گالیاں جھڑکیاں سننے کے بعد اپنے ماں باپ سے ملنے سارنگ دیو گرام جانا چاہتی تھی ۔ اس سب کے باوجود بیدی کے یہاں عورت باغی نہیں ہے شیو کا سروپ ہے جو زہر پی کر بھی سنسار کو امرت دینے پر آمادہ ہے

بیدی کے افسانوں کا رنگ و آہنگ او ہنری اور چیخوف کے درمیان کا ہے ۔ او ہنری کی کہانیوں کی طرح ان کی کہانیاں محض طنزیہ و مزاحیہ موڑ پر ختم نہیں ہوتیں اور چیخوف کی سی فکر آلود اور فکر انگیز فضا اور لطیف احساس کے مرغولے ان کی کہانیوں کے اختتام پر قاری کو دیر تک گھیرے رہتے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کا فن ہنگامی موضوعات کا ساتھ نہ دے سکا اور اگر ان کی گونج کبھی سنائی دی بھی تو ایک مخصوص انداز میں جس پر ان کی انفرادیت کی مہر ہے ۔ یہ انداز احساس کے خلوص اور فکر کی

تازگی سے پیدا ہوا ہے ۔ بیدی کی کہانیوں میں آراستگی یا جذباتیت کی فراوانی نہیں ۔ ھنوبر کے سائے میں نہ زلف کی گھنیری چھاؤں میں ۔ یہاں انداز بیان سے زیادہ اہمیت ان زاویوں کو حاصل ہے جن سے وہ زندگی کو پیش کرتے ہیں ۔ گویا ہر قدم پر کہہ رہے ہوں ــــ " زندگی کو ذرا اس زاوے سے دیکھئے ۔ اسکا نام بھی زندگی ہے "۔ اسی لئے افسانے تخلیق لو کہا گیا ہے کیونکہ زندگی کی یہ تخیلی ترتیب تو اس کو نئی معنویت بخش دیتی ہے ۔

یہ نیا زاویہ کون سا ہے ؟ اس ضمن میں دو باتوں پر غور کرنا چاہیے ۔ ایک یہ کہ بیدی نے اپنی کہانیوں کا تانا بانا کس طرح بنا ہے اور خصوصاً ان کہانیوں کے CLIMAX یا نقطۂ عروج کی تشکیل کسطرح ہوتی ہے ۔ دوسرے بیدی کی کہانیوں میں سمبالزم اور اور رمزیت کا استعمال کسطرح ہوا ہے ؟

جہاں تک نقاط عروج کا سوال بیدی کے یہاں نیک اور بد کرداروں کا ٹکراؤ کم ہے ۔ "حیا تین ب" اور "گرہن" کے علاوہ شاید ہی کسی کہانی میں ولین کا کردار استعمال ہوا ہو ۔ اور گرہن میں بھی وہ بد کردار کھتورام المیہ کا سبب نہیں ہے ۔ اس کا معاون کردار ہے ۔ بیدی کی کہانیوں میں بنیادی کشمکش یا تو فرد اور سماج کی ہے جو کبھی کبھی حالات کی شکل میں اور کبھی حالات کی ستم ظریفی کی شکل میں ایک اچانک واقعہ بن کر سامنے آجاتی ہے (مثلاً رحمان کے جوتے ، ہمدوش وغیرہ میں) یا پھر فرد کی اندرونی کشمکش ہے جو مختلف تغیر پذیر اقدار و تصورات کے ٹکراؤ کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے ۔ ایوالانش کا ہیرو صاف لفظوں میں کہتا ہے :

" انسان اپنے دل اور کردار کے بارے میں خود نہیں جانتا کہ فلاں وقت میں کون سا جذبہ کون سا عمل سب سے اوپر جگہ پائے گا "

بیدی نے بھی بعض افسانوں میں ناگہانی حادثات سے کام لیا ہے جو واقعات اور کرداروں کو اچانک ایک نیا روپ دے دیتے ھیں اور کہانی کو ایک نیا موڑ بخشتے ھیں لیکن زیادہ تر کہانیوں میں کشمکش تصورات اور اقدار کی ہے ۔ نفسیاتی الجھنوں

کی خالص داخلی آویزش نہیں ہے ۔ بعض کہانیوں میں تصورات اور اقدار کا یہ موڑ اتنا قدرتی ، ایسا گتھا ہوا ہے کہ تقریباً غیر محسوس سا ہو گیا ہے ۔ بادی النظر میں یہ پتہ چلانا بھی مشکل ہوتا ہے کہ نقطۂ عروج کہاں سے شروع ہوتا ہے اور کون سے عناصر و عوامل سے اس کی تشکیل ہوتی ہے ۔ مثلاً "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں نقطۂ عروج اس وقت پیدا ہوتا ہے جب بابا جی کی موت کے بعد مدن کا کاروبار چل نکلتا ہے اور اس کا من دوسری عورتوں کے روپ پر لہرانے لگتا ہے اور اچانک اندو کو پتہ چلتا ہے کہ ابھی وہ مدن کو وہ سب کچھ نہیں دے پائی ہے جس کی اسے ضرورت تھی گویا یہاں آویزش مرد اور عورت کی فطری آدرشوں اور نفسیاتی یا جذباتی مطالبات کی ہے ۔ یہ محض مدن اور اندو کی کہانی نہیں آفاقی داستان ہے ۔ جو آدم اور حوا سے آج تک دھرائی جا رہی ہے ۔ لاجونتی میں یہ کشمکش سندر کے دل اور دماغ کی کشمکش ہے ۔ دل عصمت اور پاک دامن عورت کا مجسّس ہے جس کے دامن کو راون نے چھوا تک نہ ہو اور یہ تصور ہمارے سماج کی دین ہے ۔ تعصبات اور توہمات کا بخشا ہوا ہے ۔ دماغ دماغ کہتا ہے کہ اگر لاجو مغویہ عورت ہے تو اس میں اس کا کوئی قصور نہیں اور دل میں بساؤ کی تحریک انصاف کی تحریک ہے لیکن داغ لاجو کو دیوی تو بنا سکا اسے عورت کا روپ واپس نہ دے سکا ۔

بیدی کے یہاں زیادہ تر کشمکش جذباتی اور تصوراتی ہے اور اس وجہ سے ان کی کردار نگاری میں تجرید اور تعمیم کا عنصر نمایاں ہے ۔ یہ صحیح ہے کہ ان تصورات اور جذبات کا حالات سے گہرا تعلق ہے اور حالات کی ایک کروٹ اچانک ایک ہی قدر کو کچھ کا کچھ بنا دیتی ہے ۔ ذاتی مفاد کی لگاوٹ نے "آلو" کی ہیروئن سنتو کو لکھی سنگھ کے الفاظ میں "رجعت پسند" بنا دیا تھا ۔ یا غلامی میں لولہو رام ریٹائرمنٹ کی زندگی سے اکتا کر دفتر کی طرف رجوع کرتا ہے اور اس کی یہ نفسیاتی بے چارگی زندگی میں کسی نہ کسی معنویت کی یہ تلاش الفاظ کے معنی اور اقدار کا روپ بدل دیتی ہے ۔ اس قسم کی کشمکش کی بنیاد پر افسانے لکھنے کیلئے انسانی جذبات کی لطیف ترین تہوں تک پہونچنے

ضرورت ہوتی ہے اور ایسے ایک ذہن کی ضرورت ہوتی ہے جو ظاہر سے آگے قدم بڑھا کر باطنی احساس کی رمزیت کو سمجھ سکے۔

بیدی کے افسانے انسان کے باوقار وجود کے متلاشی معلوم ہوتے ہیں۔ وہ باطنی وقار جو مادی اسباب وعلل پر بے نیازی کے ساتھ مسکرا سکے جو حالات سے ہم آہنگ تو ہو مگر ان کا غلام نہ ہو۔ جو ہمت اور جرأت کے ساتھ سر اٹھا کر کھڑا ہو سکے۔ اور اپنی آواز کو پہچان سکے۔ اس کا سب سے زیادہ مثبت اظہار "معاون اور میں" میں ہوا ہے۔ جس میں بھمبر لال اپنی جیب میں کسی کی چابی کا بوجھ برداشت نہ کر سکا یا پھر "من کی من میں" اور اسی سماجی انصاف، مساوات اور عزت نفس کی جستجو مختلف انداز سے "حیا تین ب" "دس منٹ بارش میں"، تلادان، "لاردے" اور بعض دوسری کہانیوں میں بکھری ہوئی ہے۔ انسان عزت نفس کے لئے بے قرار ہے۔ وہ صرف اپنے لئے نہیں ساری انسانیت کے لئے زندہ رہنا چاہتا ہے۔ "کوارنٹین" کا بھار گو اس کی مثال ہے۔ اس کی روح ساری کائنات میں سما جانے کے لئے بے چین ہے اس کی ہمدردیاں عالمگیر اس کی دلچسپیاں آفاقی اور اس کے حوصلے بے نہایت ہیں۔ لیکن اس کی اقدار و تصورات۔ وہ اقدار اور تصورات جس کے قائم کرنے کا حق ساری مخلوقات میں انسان اور صرف انسان ہی کو تفویض ہوا ہے۔ یہی اقدار اور تصورات اس کے زندان و حبس میں اور اس کا ضمیر قید خانوں میں زنجیریں پہنے چھوٹا سا علم بغاوت بلند کئے ہوئے ہے۔

کردار نگاری کے اعتبار سے بیدی کا کینوس زیادہ وسیع نہیں۔ البتہ اس کی گہرائی اتھاہ ہے۔ اس پر رنگوں کی دو تہیں ہیں جو پورے کینوس کو آفتابی بنائے دیتی ہیں۔ کردار ہمارے آپ کے متوسط طبقے کے ہیں نہ کیڈی لاک اور کلب کے چرچے ہیں نہ پریم چند کی جو بالیں اور دہقان کے کھیت ہیں لیکن اس متوسط طبقے کو پورے دور کی ۔۔ کسی قدر طبقاتی رنگ میں ہی سہی۔۔ نمائندگی کرنے کا شرف حاصل ہو گیا ہے۔ متوسط طبقے کی کئی تہوں کو اور کئی سطحوں کو بیدی

نے پیش کیا ہے۔ یہاں سندر جیسا سوشل ورکر بھی ہے اور مدن جیسا کندہ بیروزے کا بیوپاری بھی۔ رسالہ "کہانی" کے ایڈیٹر اور اندقربانی جلال بھی۔ سیاسی ورکر لکھی سنگھ بھی ہے۔ بیکری کا کاروبار کرنے والے سندر اور سوہن بھی مگر ان سب میں یہ بات مشترک ہے کہ یہ سب زندگا کو یرقانی اور رومانی آنکھوں سے نہیں دیکھتے، حقیقت نگار کی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ زندگی ایک سنگین اور سنجیدہ معاملہ ہے جس میں الجھی ہوئی شاخوں اور کانٹے دار ٹہنیوں کے بیچ سے چاند کرنیں بکھیرتا ہے۔ اس میں غالب رنگ مٹیالا ہے۔ خوشی اور غم دونوں سے الگ مگر مثبت اور صبر آزما حد تک مثبت۔ اگر بیدی کے کھینچے ہوئے مناظر کو پیش نظر رکھا جائے تو ان پر ایکا شو کی الجھی ہوئی سنگین اور سخت بھی حد تک کھردری سطح کی تصویروں ہی کا گمان ہوگا۔ ان میں رومینس یا ریفائل کی رنگینی نظر نہ آئے گی۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں مدن کی بے راہ روی کا بیان ان الفاظ میں کیا گیا ہے:

"مدن اس کے ساتھ ایسی جگہوں پر جانے لگے جہاں روشنی اور سائے عجیب سے بے قاعدہ سی شکلیں بناتے ہیں۔ نکڑ پر کبھی اندھیرے کی تکون بنی ہے کہ اوپر کھٹ سے روشنی کی ایک چوکور لہر آکر اسے کاٹ دیتی ہے۔ کوئی تصویر پوری نہیں بنتی۔ معلوم ہوتا ہے بغل سے ایک پاجامہ نکلا اور آسمان کی طرف اڑ گیا یا کسی کوٹ نے دیکھنے والے کا منہ پوری طرح ڈھانپ لیا اور کوئی سانس کے لئے تڑپنے لگا۔ جبھی روشنی کی چوکور لہر ایک چوکھٹا سا بن گئی اور اس میں ایک مورت آکر کھڑی ہوگئی۔ دیکھنے والے نے ہاتھ بڑھایا تو وہ آر پار چلا گیا جیسے وہاں کچھ بھی نہ تھا۔ پیچھے کوئی کتا رونے لگا اور طبل نے اس کی آواز ڈبو دی۔"

بیدی کی زبان کے بارے میں اکثر مختلف شبہات کا اظہار کیا گیا ہے۔ بیدی کا انداز بیان رواں اور شستہ نہیں ہوتا۔ کبھی کبھی ان کی زبان میں ناہمواری بھی آجاتی ہے اور یہ الزامات بہت کچھ صحیح بھی ہیں لیکن پنجاب کی زندگی کی اس قدر بے محابا تصویر کشی دو ایک افسانہ نگاروں کے علاوہ شاید ہی کسی نے کی ہے اور بیدی کا عکاسی فوٹو گرافی کی نہیں بلکہ پنجاب کی تہذیبی روح کی عکاسی ہے۔ بیدی کی نثر سے کوئی شعریت کا مطالبہ نہیں کرتا اور نہ کرنا چاہیئے کیونکہ بیدی

نثر کو آراستگی کے لئے استعمال نہیں کرتے بلکہ اظہار کے لئے استعمال کرتے ہیں - ان کی کہانیوں کے بیچ میں سے کسی جملے کی تعریف کرنا یا کسی بیان پر سر دھننا مشکل ہے کیونکہ کہانی کا ایک ایک لفظ، ایک ایک جملہ، کردار، واقعہ، نقطہ اور پیچ و خم ایک مکمل اکائی کا جزو ہوتا ہے جو ہر لمحہ سننے اور پڑھنے والے کے ذہن، احساس اور نگاہ کا پوری یکسوئی کے ساتھ ایک مرکزی نقطے پر مرکوز کرتے ہیں اس لئے ان کے ہاں الگ الگ ایسے منفرد اور ممتاز جملے بہت کم ہوتے ہیں جو باقی عبارت میں سے ابھر کر خراج تحسین وصول کر سکیں - زبان و بیان کا رنگین نہ ہونا عیب نہیں - ہاں اس میں بیدی ذرا احتیاط کی مدد سے زیادہ روانی پیدا کر سکتے تھے زیادہ شستگی اور صفائی لا سکتے تھے - اسی انداز بیان اور زبان میں حقیقتوں کی سنگینی اور توانائی ہے - یہ مصوری کی نہیں سنگ تراشی اور غارہ آشگافی کی زبان ہے جس میں پتھر کی صلابت ہے -

بیدی کے فن کے بارے میں سب سے اہم اور نمایاں بات یہ ہے کہ اس کا دروبست فن تعمیر کا سا ہے (Azchitecl̄o Nic) - اس کا مزاج علامتی ہے اور اسی علامت اور رمزیت کے سہارے سے وہ اپنے فن کی پوری کائنات خشت پر خشت چنتے ہیں - یہ ایسی بات ہے جسے بیدی سے پہلے اور بیدی سے لے کر اب تک کسی دوسرے فن کار نے اردو افسانے میں استعمال نہیں کیا - علامتوں میں فن کبھی یکسر خالی نہیں رہا - رمزیت سے بھی ہماری شناسائی خاصی پرانی ہے میں بیدی نے جس طرح رمزیت اور علامت کو مختلف سطحوں پر استعمال کیا ہے وہ خاصے کی چیز ہے - اس کی چند مثالیں - "دس منٹ بارش میں" "لاجونتی" اور "ایک چادر میلی سی" میں دیکھی جا سکتی ہے

جب کبھی بیدی کہانی لکھتے ہیں تو وہ محض ایک ہیرو یا ہیروئین کی جذباتی یا نفسیاتی روداد نہیں ہوتی بلکہ اس مرکزی جذبے سے پوری فضا رنگ جاتی ہے - مرکزی تصور پیڑ پودوں، پورب کی ہوا، لہراتی ہوئی شاہ راہ، چرند پرند، چاند سورج حتیٰ کہ فطرت کے ہر منظر کو اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے اور افسانہ پڑھنے والے کی توجہ بنیادی توجہ، بنیادی تصور کی رنگ و آہنگ کی طرف کھینچ لیتا ہے گویا ان کی ہر کہانی بیک وقت ایک اندرونی اور خارجی مطابقت PARALL ISM سے معمور ہوتی ہے - ہر مرکزی خیال ایسا مسلم ہوتا ہے جس کی مثال افسانے کی دنیا کی فضا

کا ذرہ ذرہ دیتا ہے اور کہانی کا ہر خط جس کے متوازی کھینچا گیا ہے ۔ اس لحاظ سے بیدی سے زیادہ محتاط آرٹسٹ ہمارے ہاں کوئی نہیں ہے " اک چادر میلی سی" کے ابتدائی حصے پر غور کیجئے ۔ منظر ہی ایسا ہے جو کہانی کے پہلے حصے کی فضا کو خاموش رمزیت کی زبان میں بیان کر دیتا ہے ۔

" آج شام سورج کی ٹکیہ بہت ہی لال تھی ۔ ۔ ۔ ۔ آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا اور اس کے خون کے چھینٹے نیچے بکائن پر پڑتے ہوئے نیچے تلوکے کے صحن میں ٹپک رہے تھے ۔ لوٹی پھوٹی کچی دیوار کے پاس جہاں گھر کے لوگ کوڑا کرکٹ پھینکتے تھے ڈبو منہ اٹھا اٹھا کر رو رہا تھا "

ان ابتدائی جملوں میں ہی بولتے ہوئے سمبل استعمال کئے گئے ہیں ۔ سورج کی ٹکیہ کی سرخی ہی بتا رہی ہے کہ تلوکے کا قتل ہونا اور اس کے خون کے چھینٹے جس طرح بکائن پر پڑے ہیں اسی طرح رانی پر پڑیں گے اور رانی پر ہی کیوں گھر بھر پر ۔ بہنوں پر بھی منگل پر بھی ۔ لوٹی پھوٹی کچی دیوار بھی سمبل ہی ہے جو رانی کی زندگی کا مظہر بن گئی ہے جہاں گھر کے لوگ کوڑا پھینکتے تھے اس کے بعد ڈبو کتے کا رونا بھی اسی قتل کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ غرض پوری فضا سمبالک ہے اور اس کا کلیدی خاکہ بن جاتا ہے تلوکے کا قتل ۔

کبھی کبھی وہ ایک واقعہ کے پس منظر کو ابھارنے اور سمبالک فضا پیدا کرنے کے لئے استعمال کرتے ہیں ۔ گرہن میں راہو اور کیتو کا چاند پر حملہ آور ہونا اور پھر گرہن کے موقع پر لوگوں کا اشنان کرنا دان دینا اور دان لینے والے بھکاریوں کی " چھوڑ دو چھوڑ دو ۔ دان کا وقت ہے ۔" کی آوازیں یہ سب کچھ ہولی کی بپتا کے متوازی استعمال ہوا ہے اور اس کی مظلومیت کو اور زیادہ دردناک بنا دیتا ہے ۔

اس خاموش سمبالزم اور ان متوازی خطوط کی اہمیت کیا ہے ؟ یوں تو بنیادی طور پر یہ سوال تکنک کا ہے لیکن اب جمالیات کا یہ ایک عام اور مسلمہ قاعدہ ہو گیا ہے کہ لذت احساس حقیقت سے زیادہ تخیل میں ہے اور پڑھنے یا دیکھنے والوں کو لطیف اشاروں کی مدد سے اپنے تخیل سے کام لے کر داستان کے کچھ گوشے خود مکمل کرنے پڑیں تو لذت کا احساس کہیں

زیادہ ہو جاتا ہے۔ کیونکہ داستان کی تشکیل میں پڑھنے والے کا تخیل بھی کسی قدر شامل ہو جاتا ہے اسی لئے بعض فنکاروں نے ابہام کو بڑی چابک دستی سے برتا ہے۔ بیدی ابہام نہیں۔ ہر بات واضح اور ہر موڑ نمایاں مگر پڑھنے والے کے ذہن کو مماثلتیں اور متوازی خطوط کی تلاش میں ایک گونہ لذت ملتی ہے اور کہانی کا جمالیاتی تاثر دو چند ہو جاتا ہے اور اسے بیدی کا تے فن کے درجے تک پہنچا دیا ہے۔

آخر میں اس ناگزیر سوال پر غور کرنا ضروری ہے کہ بیدی کا اردو افسانہ نگاروں میں کیا مقام ہے؟

فکر کے اعتبار سے بیدی کے افسانے انسانی شخصیت کے لطیف ترین گوشوں کے نازک مطالعے ہیں۔ اس آئینہ خانے میں انسان اپنے سچے روپ میں نظر آتا ہے اور بیدی کی ملمع کی تہوں کو ہٹا کر اس نے کمزور لمحوں میں اسے بے نقاب ہوتے دیکھ لیتے ہیں۔ لیکن سب سے بڑی بات یہ ہے کہ بیدی کے افسانے محض نفسیاتی مطالعے یا تحلیل نفسی کی کیس ہسٹری (Case History) نہیں ہیں بلکہ جذبات کی رو اور گداز سے معمور بصیرت کی تابانی سے روشن ایسے فن پارے ہیں جن سے فرد کی شخصیت کے لطیف گوشے ہی سامنے نہیں آجاتے بلکہ فرد اور سماج کے پر پیچ رشتے اور انسان کی شخصیت کے دلچسپ اور پر اسرار تانے بانے پر روشنی پڑتی ہے۔ زندگی کی زیادہ با معنی، زیادہ بلیغ زیادہ خیال انگیز اور فکر خیز تشکیل سامنے آتی ہے جس میں احساس کا گداز بھی شامل ہوتا ہے اور فکر کا تجسس اور تجزیہ بھی۔

تکنک کے اعتبار سے متوازی رمزیت اور تہہ داری کا استعمال جس طرح بیدی نے کیا ہے اس نے اردو افسانے کو ایک نئی منزل پر پہنچا دیا ہے۔ ابھی تک اردو افسانے کو اتنا محتاط آرٹسٹ نہیں ملا تھا۔ لفظ کا رنگ اور نغمہ سمجھنے والے تو بہت سے تھے اور اب بھی ہیں لیکن لفظ کو لفظ سمجھنے والے معدودے چند ہی فنکار ہوتے ہیں۔ بڑے بڑے آرٹسٹ بھی کبھی کبھی نمائشی آب و رنگ (WINDOW DRESSING) کے لالچ میں پھنس جاتا ہے اور غیر ضروری ضروری طور پر اپنے فن پارے یا انداز بیان کی خوبصورتی یا کسی قسم کی سستی لذت یا آرائش

سچا کر اس میں دل کشی پیدا کرنا چاہتا ہے منٹو جیسا بات کا کھرا اور قلم کا سچا فنکار بھی کبھی کبھی جنسی عنصر کو افسانوں میں دل کشی پیدا کرنے کے لئے استعمال کرتا تھا۔ بیدی کے یہاں یہ کمزوری بہت کم ملتی ہے۔ بیدی نے مذاق عام کے پست پہلوؤں سے سمجھوتہ نہیں کیا ہے۔ ان کے ہاں تماشئی پہلو ہمارے تمام افسانہ نگاروں میں سب سے کم ہے۔ وہ نہ اپنی ذات میں اسیر رہتے ہیں نہ مذاقِ عام اور قبول عام کے لالچ میں زندگی کی ایسی بے کم وکاست عکاسی جو رومان کی رنگ آمیزی اور قنوطیت یا دل دوز ظلمت پرستی دونوں سے مغلوب نہ ہو۔ بیدی کا ہی کا حصہ ہے اور اس سلسلہ میں بیدی کے افسانے منٹو کے سے بھی زیادہ دوٹوک، قطعی اور حقیقی ہیں۔

بیدی کے کرداروں میں کامیاب کردار بہت سے ہیں لیکن ابھی تک ان کے قلم نے کوئی خوبی یا کوئی امراؤ جان کوئی لیلا پیدا نہیں کی ہے۔ گو لاجونتی، اندو اور رانی اس منزل کی طرف کئی قدم آگے بڑھ گئی ہیں۔ یہ ایک عجیب اور پر لطف بات ہے کہ بیدی کے نسوانی کردار دوسرے تمام کرداروں سے زیادہ توانا اور فنی اعتبار سے بالیدہ ہیں لیکن ہمارے دور میں وہ ایسے دو تین افسانہ نگاروں میں سر فہرست ہیں جن کے قلم سے کسی غیر فانی کردار کی تخلیق کی توقع کی جا سکتی ہے۔ ان کے پاس بصیرت بھی ہے اور سماجی پس منظر کا احساس بھی۔ بیان کی قدرت بھی ہے اور کردار نگاری اور اس کی تہہ در تہہ پیچیدگیوں سے عہدہ برآ ہونے کی صلاحیت بھی۔ اسلئے ان سے توقع کی جا سکتی ہے کہ کوئی عظیم کردار ان کی تخلیق ہوگا۔

بلاشبہ بیدی ہمارے دور کے عظیم ترین افسانہ نگاروں میں شمار کئے جائینگے اور ان کے مدھم لب ولہجہ، ان کی تہہ داری، رمزیت، ان کی طرحداری اور خلوص کی کھنک ایک زمانے تک اردو دنیا کے کانوں میں گونجتی رہے گی اور اردو افسانے کو راہ دکھاتی رہے گی۔۔۔

بیدی کے افسانوں میں بچوں کی نفسیات

——— شہناز نبی

بیدی نے جب افسانوں کی تخلیق کے لیے قلم اٹھایا تو اس وقت افسانوں کی دنیا میں پریم چند کا بول بالا تھا پھر ترقی پسند تحریک کے زیر اثر چند نئے نام بھی ابھر کر سامنے آئے جن میں سے بیشتر افسانہ نگاروں نے آزادی، بھوک، فساد اور ایسے ہی دوسرے موضوعات کو اپنے افسانوں میں جگہ دی۔ بیدی بھی انسان کی معاشی و اقتصادی مجبوریوں کے چشم دید گواہ تھے۔ انہوں نے بھی تقسیم ہند فسادات، بھوک، بیماری، نسلی امتیازات اور ایسے ہی دوسرے مسائل کو پنپتے دیکھا لیکن ان موضوعات کو انہوں نے اپنے افسانوں میں مخصوص ڈھنگ سے سمویا اور یہ انداز ان کا اپنا خاص انداز ہے۔ بیدی کے یہ افسانے کسی تحریک کی نمائندگی نہیں کرتے لیکن ان افسانوں نے اتنا ضرور سکھایا ہے کہ صرف تحریک کے ساتھ چلنے والے ہی زندہ نہیں رہے بلکہ ادب کی دنیا میں زندہ رہنے کے لئے ضروری ہے کہ ایک فنکار اپنی الگ پہچان بنائے۔

ترقی پسندوں کی بھیڑ میں بیدی اس لئے آسانی سے پہچان لئے جاتے ہیں کہ بیدی کے افسانوں کے کردار صرف سیاسی رہنما، نٹ پاتھ پر سونے والے لوگ تاجر یا طوائف نہیں بلکہ ان کے افسانوں میں ایسی عورتیں بھی ہیں جو گھر کی چہار دیواری میں جنم لیتی ہیں اور ایک دن اسی چہار دیواری کے اندر مر بھی جاتی ہیں۔ ان کے کردار ایسے بچے بھی ہیں جن کی نفسیاتی کشمکش کو کوئی نہیں سمجھتا یا سمجھنا نہیں چاہتا۔ بیدی نے ان بچوں کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔ ان کے بھولپن اور ان کی معصومیت سے پیار کیا ہے۔ انہوں نے ان بچوں کی آنکھوں

میں پلتی ہوئی حیرانی اور ذہن میں اٹھتے ہوئے سوالوں کو محسوس کیا ہے، سنا ہے۔ بچوں کی نفسیات سے بیدی کو کتنی واقفیت تھی اس کا اندازہ ان کے افسانوں کو پڑھ کر ہو جاتا ہے۔

دانہ و دام میں بیدی کا پہلا افسانہ 'بھولا' ایک بچے کی ہی کہانی ہے۔ 'بھولا' دوسرے بچوں کی طرح کہانی سننے کا شائق ہے۔ کہانیاں آج سے نہیں، قرنوں سے انسان کی زندگی کا اٹوٹ ہیں۔ جب انسان اپنی حیاتِ اجتماعی کے ابتدائی دور میں فطرت کی قوتوں سے برسرِ پیکار تھا، جب اس نے ان قوتوں پر فتح پائی اور ویرانوں کو آباد شہروں میں بدل ڈالا۔ تب سے اب تک انسان کہانیاں بنتا رہا ہے۔ اس کی یہ کہانیاں اس کے اپنے کارناموں اور تجربات و مشاہدات پر مبنی ہوا کرتی ہیں جنہیں دہرا کر وہ اپنے احساسِ برتری کی تسکین کرتا ہے اور نامساعد حالات میں ان افسانوں کی مدد سے رومان اور تخیل کی دنیا آباد کرتا ہے۔ بچوں کو کہانیاں اس لئے اچھی لگتی ہیں کہ یہ کہانیاں ان کے تخیل کو تسکین پہنچاتی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ کہانیاں سننا ان کا محبوب مشغلہ ہوتا ہے۔ بھولا بھی کہانیوں کا شائق ہے۔ وہ ہر رات اپنے دادا کو کہانی سنانے کے لئے کہتا ہے اور اگر اس کی فرمائش پوری نہ کی جائے تو روٹھ جاتا ہے۔

> "بھولا ابھی تک سویا نہ تھا۔ اس نے ایک چھلانگ لگائی اور میرے پیٹ پر چڑھ گیا۔ بولا۔" باباجی! آج آپ کہانی نہیں سنائیں گے کیا۔؟"
> "نہیں بیٹا!" میں نے آسمان پر نکلے ہوئے ستاروں کو دیکھتے ہوئے کہا۔
> "میں آج بہت تھک گیا ہوں"، کل دوپہر کو تمہیں سناؤں گا"
> بھولے نے روٹھتے ہوئے جواب دیا۔" میں تمہارا بھولا نہیں ہوں بابا۔ میں ماتاجی کا بھولا ہوں۔" (بھولا ۔ دانہ و دام)

بچے معصوم اس لئے کہلاتے ہیں کہ وہ دنیا کے بھید بھاؤ، اونچ نیچ اور ذات پات کی جھگڑوں سے ناواقف ہوتے ہیں۔ انہیں شفقت اور توجہ کی ضرورت ہوتی ہے چاہے جہاں اور جس سے ملے۔ رشتے ناطے ان کے نزدیک اہمیت نہیں رکھتے۔

"اگرچہ بھولا میری لمبی اور گھنی داڑھی سے گھبرا کر مجھے اپنا منہ

چومنے کی اجازت نہ دیتا تھا تاہم میں نے زبردستی اس کے سرخ گالوں پر پیار کی مہر ثبت کر دی۔ میں نے مسکراتے ہوئے کہا۔

"بھولے ـــ تیرے ماموں جی ...... تیرے ماتا جی کے کیا ہوتے ہیں؟"

بھولے نے کچھ تامل کے بعد جواب دیا "ماموں جی۔"

بچوں کی ایک خاص فطرت یہ ہے کہ وہ ایک شئے کو دوسرے سے Relate کرتے ہیں۔ مثلاً اگر انہیں کسی کھلونے سے ڈراتے ہوئے بھیانک آواز نکالی جائے تو وہ اس آواز اور کھلونے میں ایک تعلق سمجھ لیتے ہیں اور صرف آواز یا صرف اسی کھلونے سے ڈرنے لگتے ہیں۔ اسی طرح اگر کوئی شخص ان کے لئے چاکلیٹ اور ان کی کوئی دوسری من بھاتی اور پسندیدہ چیز لائے تو وہ اس ـــــــ شخص کے تصور کے ساتھ ساتھ چاکلیٹ کا تصور جاگتا ہے یا چاکلیٹ دیکھتے ہی اس شخص کی یاد آ جاتی ہے۔ بھولے کے ذہن میں اس کے ماموں کا کیا خاکہ ہے۔ یہ بھی دیکھئے ـــ

"ماموں جی اگن بوٹ لائیں گے ـــ ماموں جی کلو (کتا) لائیں گے۔ ماموں جی کے سر پر مکئی کے بھٹوں کا ڈھیر ہوگا بابا ـــ ہمارے یہاں تو مکئی ہوتی ہی نہیں بابا ـــ اور لو اور ایسی مٹھائی لائیں گے جو آپ نے خواب میں کبھی نہ دیکھی ہوگی۔"

ماموں جی سے بھولے کا یہی لگاؤ اور پیار تھا جس کے سبب وہ اندھیری رات میں لالٹین لے کر نکل جاتا ہے تاکہ ماموں جی اگر راستہ بھول گئے ہوں تو گھر آ سکیں۔ انسان کی معاشی بدحالی اور مالی مشکلات اس کے بچوں کو کتنا متاثر کرتی ہیں اس کا اندازہ 'گرم کوٹ' سے ہوتا ہے ایک چھوٹی سی فیملی ہے۔ ماں باپ اور دو بچوں پر مبنی ـــ باپ ایک معمولی کلرک ہے مفلس ہے۔ اس کی جیب میں پیسے نہیں ہیں لیکن بچے آخر بچے ہیں۔ آخر آس لگائیں تو کس سے ـــ؟ انہیں اس کا بھی اندازہ ہے کہ اگر فرمائشیں باپ سے کی جائیں تو باوجود تمام مشکلات اور مجبوریوں کے پوری ہو جائیں گی لہٰذا پشپا منی جو ذہنی طور پر باپ سے زیادہ قریب ہے۔ باپ کے گھر آتے ہی فرمائشیں شروع کر دیتی ہے۔

"مجھے دیکھتے ہوئے پشپا منی نے اپنا ناچ اور گانا ختم کر دیا۔ بولی۔

"بابوجی! آپ آگئے ـــــ آج بڑی بہن جی (استانی) نے کہا تھا۔ میز پوش کے لئے دوسوتی لانا اور گرم کپڑے پر کاٹ سکھائی جائے گی۔ گنیا ماپ کے لئے اور گرم کپڑا۔۔۔۔۔۔"

چونکہ اس وقت میرے گرم کوٹ خریدنے کی بات ہو رہی تھی۔ شمی نے زور سے ایک چپت اس کے منہ پر لگائی اور بولی۔

"اس جنم جلی کو ہر وقت ـــــ ہر وقت کچھ نہ کچھ خریدنا ہی ہوتا ہے۔ مشکل سے انہیں کوٹ سلوانے پر راضی کر رہی ہوں۔"

ـــــ وہ پشیمانی کا رونا اور میرا بنا کوٹ "

سوال کرنا بچوں کی خاص فطرت ہے۔ وہ سوال کرتے ہیں اس لئے کہ ان کے اندر جذبۂ تجسس ہوتا ہے جو ہر پل کچھ نہ کچھ جاننے کو مچلتا رہتا ہے۔ چاند رات کو کیوں نکلتا ہے پتے ہرے کیوں ہوتے ہیں، گڑیا بولتی کیوں نہیں ہے؟ غرض انگنت سوالات ان کے ذہن میں جنم لیتے رہتے ہیں۔ کبھی تو معقول جواب دے کر انہیں مطمئن کیا جا سکتا ہے لیکن کبھی کبھی ان کے سوالات اتنے ٹیڑھے میڑھے ہوتے ہیں کہ بڑوں کو جواب نہیں بن پڑتا مثلاً جب بچہ ماں سے پوچھتا ہے کہ میں کہاں سے آیا ہوں؟ تمہاری اور آبا کی شادی کی تصویر میں میں کیوں نہیں ہوں ـــ؟ تو بجائے ان سوالات کے جواب دینے کے انہیں جھڑک دیا جاتا ہے اس سے یہ سوال ان کے ذہن سے نکل نہیں جاتا بلکہ لاشعور میں پلتا رہتا ہے۔ اس وقت تک جب تک کہ وہ اس کا جواب نہ ڈھونڈھ لے۔ پرسادی ایک ایسا ہی چھوٹا اور ذہین بچہ ہے جس کے ذہن میں نت نئے سوالات ابھرتے رہتے ہیں۔ اسے ایک ساتھی چاہیئے۔ ننھے منے بھائی یا گڑیا سی بہن کی شکل میں۔ کہتے ہیں تنہائی سب سے بڑی سزا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اگر کوئی بچہ کلاس میں نازیبا حرکت کرتا ہے تو اس کو کلاس کے ایک کونے میں دیوار کی طرف منہ کر کے کھڑا کر دیا جاتا ہے یا سب سے پچھلی سیٹ پر بٹھا دیا جاتا ہے۔ بچے اپنے ہم عمروں میں خوش اور مگن رہتے ہیں۔ پرسادی کو بھی ایک ایسا ساتھی چاہیئے جو اس کے ساتھ کھیل سکے۔ اس کا دل بہلا سکے چونکہ اس کا باپ نہیں ہے اس لئے وہ ساری چیزیں اور فرمائشیں اپنی ماں کے

کے سامنے رکھتا ہے۔ اسے اس بات کی خبر نہیں کہ اس کی ماں ــــــ ایک بیوہ عورت ہے جس پر زندگی کی ساری آسائشیں، ساری خوشیاں حرام ہیں۔

"چندو کے گھر منا ہوتا ہے ــــ پیرو کے گھر منا ہوا ہے ماں ــــ ہمارے گھر کیوں نہیں ہوتا ــــ؟ تم ایسے جتن کرو ماں، ہمارے ہاں بھی ایک منّا ہو جائے۔"

پرسادی کی ماں ایک بہت گہرا اور ٹھنڈا سانس لیتی اور جھنکتی ہوئی لوہے کے ایک بڑے ہاون دستے میں لال لال مرچیں کوٹتی جاتی اور نہ جانے اس کی جی میں کیا آتا کہ پرسادی کی طرح بلک بلک کر رونے لگتی۔ ایکا ایکی رونا دھونا چھوڑ تیزی سے مونڈھے پر اردی کو چھپانے کے لئے رگڑنا شروع کر دیتی ہے اور جب پرسادی بالکل منہ ہی کے سجاتا تو وہ کہتی۔

"پرسو بیٹے! ایوں نہیں کہا کرتے اچھے لڑکے ــــ تمہارے پتا لایا کرتے تھے منا ــــ وہ اب روٹھ گئے ہیں۔"

"تو تایا کو کہئے نا ــــ وہی لا دیں گے ہمارے گھر منّا ــــ"

(چھوکری کی لوٹ)

پرسادی اس وقت اور بھی تنہا ہو جاتا ہے جب اس کی تائی کی لڑکی رتنی کی شادی طے ہو جاتی ہے۔ پرسادی کو رتنی سے بڑے فائدے تھے۔ اگرچہ عمر کا زبردست فرق ہونے کے ناطے رتنی اس کے ساتھ کھیلتی تو نہ تھی لیکن سردیوں میں ساتھ سوتی ضرور تھی اور پرسادی اس وقت تک مچلتا رہتا تھا جب تک رتنی اس کے ساتھ سو کر بستر گرم نہ کر دیتی تھی۔ وہی رتنی اس کا ساتھ چھوڑ کر جا رہی ہوتی ہے تو پرسادی کو اس شخص سے ایک طرح کی رقابت محسوس ہوتی ہے جو اس کی رتنی دیدی کو اس سے چھین کر لے جانے والا تھا۔ پرسادی کے اندر وہ (Possessiveness) ہے جو کم و بیش ہر شخص کے اندر موجود ہے کسی شئے کو اپنا کہنے اور اپنا رکھنے کی تمنّا۔

"پرسادی کو جیجا ایک آنکھ نہ بھاتا تھا۔ پرسادی نے کہا" یہ مردہ سا کالا کلوٹا آدمی رتنی بہن کو لوٹ کر لے جائے گا ــــ رتنی تو اس کی

شکل دیکھ کر ہی غش کھا جائے گی۔ لوٹ کر لے جانے والے ڈاکو ہی تو ہوتے ہیں۔ بڑی بڑی اور ڈراؤنی شکل کے ـــــ اس میں اور ان میں اتنا فرق ہے کہ ڈاکو منڈاسا باندھ کر آتے ہیں اور یہ کالا کلوٹا جیجا سہرا باندھ کر آیا ہے۔"

(چھوکری کی لوٹ)

'تلادان' کا بابو ایک دھوبی کا بیٹا ہے۔ گورا چٹا اور خوبصورت تھا۔ اسی لیے ماں باپ نے نام 'بابو' رکھ دیا لیکن اس نام نے 'بابو' کے اندر بابوؤں والا احساس جگا دیا۔ پھونک پھونک کر قدم رکھنا، جوتے سمیت چوکے میں جانا، دودھ کے ساتھ بالائی نہ کھانا، رعونت بھری آواز میں باتیں کرنا اور ماں باپ کو حقارت سے پکارنا ـــــ غرض اس کے اندر وہ تمام خصوصیات تھیں جو غریب گھر کے لڑکوں میں نہیں ہوتیں۔ عمر کے ساتھ ساتھ بابو کی یہ عادتیں پختہ ہوتی گئیں۔ امیر گھر انوں کے لڑکوں سے اس کی دوستی بھی شاید اسی سبب سے تھی کہ وہ خود کو ان کے جیسا ہی سمجھتا تھا لیکن بابو صرف اپنے غریب ماں باپ کی نظروں میں بابو تھا۔ دوسروں کے لئے وہ ایک حقیر دھوبی کا ایک حقیر سا بیٹا تھا بابو کو اس کا احساس اس وقت ہوتا ہے جب وہ اپنے دوست سکھ نندن کی سالگرہ پر اس کے گھر جاتا ہے۔

"جب اپنے دوست سکھ نندن کو ملنے کے لئے بابو نے آگے بڑھنا چاہا تو ایک شخص نے اسے جھپٹ دکھا کر وہیں روک دیا اور کہا ـــ "خبردار! دھوبی کے بچے.......... دیکھتا نہیں کہاں جا رہا ہے"۔ بابو تھم گیا۔ سوچنے لگا۔ اس کے ساتھ لڑے یا نہ لڑے۔ جھیور کا تنومند جسم دیکھ کر دب گیا اور یوں بھی وہ ابھی بچہ تھا بھلا اتنے بڑے آدمی کا کیا مقابلہ کر سکتا تھا۔ اس نے ایک اداس، امیٹتی ہوئی نظر سے اچھی جگہ پر بیٹھ کر کھانے والوں اور نیم سوختہ ادبلوں کی راکھ اور جوتوں میں پڑے ہوئے انسانوں کو دیکھا اور دل میں کہا۔ اگرچہ سب ننگے پیدا ہوئے ہیں مگر ایک کا رندے اور براہمن میں کتنا فرق ہے۔"

(تلادان)

یہیں سے بابو کے ذہن میں نسلی امتیازات، ذات پات، اونچ نیچ امیر و غریب کے جھگڑے پلنے لگتے ہیں۔ بڑوں کے بتائے ہوئے اس سماج میں اسے اچانک احساس دلایا جاتا ہے کہ وہ صرف ایک بچہ نہیں، وہ صرف ایک انسان نہیں، وہ صرف سکھ نندن کا دوست بابو نہیں بلکہ ایک دھوبی کا بیٹا ہے۔ نچلی ذات کا غریب گھرانے کا ایک کمتر لڑکا۔ بابو عمر کی اس منزل پر ہے جہاں نسلی امتیازات کا کوئی وجود نہیں۔ جب اس کے ذہن میں یہ بات بٹھا دی جاتی ہے کہ وہ سکھ نندن کی ہمسری نہیں کر سکتا تو وہ اپنی شکست خوردہ انا کو سمیٹے وہاں سے ہٹ جاتا ہے اور سکھ نندن سے قطع تعلق کر لیتا ہے۔ سکھ نندن کے بلانے پر بھی وہ اس کے ساتھ کھیلنے نہیں جاتا۔ سکھی کے ساتھ بدسلوکی کر کے گویا وہ اپنی ہتک کا بدلہ لینا چاہتا ہے۔

"اسے کہہ دو ـــــ وہ نہیں آئے گا ماں ـــــ کہو اسے فرصت نہیں ہے فرصت ـــــ!" بابو نے کہا

"شرم تو نہیں آتی تجھے ـــــ" ماں نے کہا ـــــ "اتنے بڑے سیٹھوں کا لڑکا آوے تجھے بلانے کے لئے اور تو یوں بڑ بڑا رہا ہے ـــــ گدھا"

بابو نے کہنیاں ہلاتے ہوئے کہا ـــــ "میں نہیں جانے کا ماں"! ماں نے برا بھلا کہا تو بابو بولا ـــــ سچ سچ کہہ دوں ماں ـــــ میں جانتا ہوں میری کسی کو ضرورت نہیں ـــــ وا دیا لگہ دگی تو میں کہیں چلا ؤں گا ـــــ'

ماں کا منہ کھلا کا کھلا رہ گیا ـــــ اس وقت ننھی بلند آواز سے رونے لگی اور ماں اسے دودھ پلانے میں مشغول ہو گئی۔

(تُلّا دان)

بابو نے ایک ایسے گھر میں جنم لیا ہے جہاں بچے بہت زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ اور یوں بھی دوسرے بچے کی پیدائش کے بعد پہلے بچے کی طرف توجہ میں کمی آجاتی ہے۔ بابو کی ماں کو اتنی فرصت نہیں کہ وہ بابو کے ذہن میں اٹھتے ہوئے طوفان کا اندازہ لگا سکے یا بابو کو اس کا یقین دلا سکے کہ انہیں اس کی بہت ضرورت ہے۔ بابو نے اس بات

کو شدت سے محسوس کیا ہے سکھ نندن اپنے ماں باپ کی نظروں میں بہت اہمیت رکھتا ہے۔ جبھی تو اس کی سالگرہ اس دھوم دھام سے منائی جاتی ہے۔ اسے اناج میں تولا جاتا ہے۔ اس کیلئے قیمتی کپڑے بنوائے جاتے ہیں لیکن بابو بیلے اسکے ماں باپ کبھی بھی ایسا کچھ نہیں کیا کر وہ اپنے دوستوں میں خود کو اہم ثابت کر سکے۔ پھر اس نے یہ بھی دیکھا کہ سکھ نندن کی سالگرہ کے بعد سے اسکے ذہن میں جو ہل چل مچی ہوئی ہے اس کا احساس اس کے ماں باپ کو ذرہ برابر بھی نہیں ہوا۔ اسکا تلا دان کی گیہوں کی روٹی نہ کھانا، سکھ نندن سے نہ ملنا، اداس اور ملول پڑے رہنا — ان باتوں سے گھر والوں کو کوئی سروکار نہیں۔ اور تب وہ یہ سمجھنے لگتا ہے کہ اس سماج کو تو اس کی ضرورت ہی نہیں۔ اب اپنے گھر والوں کیلئے بھی وہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ نزع کے عالم میں بھی وہ اس خیال سے چھٹکارا نہیں پاتا۔ اس کی " انا " کو اس وقت تسکین ملتی ہے جب وہ خود کو اناج میں تلتے دیکھتا ہے۔

" بابو نے بمشکل تمام کانٹوں کے بستر پہ پہلو بدلا۔ پھولا ہاتھ سے سرکا کے سرہانے کی طرف رکھ دیئے۔ گلے میں تلخی سی محسوس کی۔ ہاتھ بڑھایا تو ماں نے پانی دیا۔ بابو نے دیکھا اسکے ایک طرف گندم کا ڈھیر لگا ہوا تھا۔ جیوتشی جی کے کہنے پر بابو کی ماں نے اسے آہستہ سے اٹھایا اور ایک طرف تکتے ہوئے ترازو کے پلڑے میں رکھ دیا۔ ترازو کے دوسرے پلڑے میں گندم اور دوسری اجناس ڈالنی شروع کی۔ بابو نے اپنے آپ کو تلتے دیکھا تو دل میں ایک خاص قسم کا روحانی سکون محسوس کیا۔ چار دن کے بعد اسنے پہلی مرتبہ کچھ کہنے کیلئے زبان کھولی — اور اتنا کہا " اماں — کچھ گندم اور ماش کی دال دے دو سکھی کی ماں کو — کب سے بیٹھی ہے بیچاری "۔

بل بیدی کا ایک اور شاہکار افسانہ ہے جسمیں بیدی نے بچے کی معصومیت کا بہت خوبصورت استعمال کیا ہے۔ " بل " ایک ننھا سا بچہ ہے جس کی ماں بھکارن ہے۔ بل اس بھکارن کے لئے کمائی کا ذریعہ ہے۔ بل گود میں ہوتا ہے تو بھیک زیادہ مل جاتی ہے۔ کہانی کا ہیرو درباری بل کو بہت چاہتا ہے۔ بل درباری کو دیکھ کر اپنی ماں کو بھی بھول جاتا ہے۔ اسی انسیت کا فائدہ اٹھا کر درباری ایک دن کیلئے اسے اس کی ماں سے دس روپے میں خرید لیتا ہے تاکہ ہوٹل میں کمرہ آسانی سے مل سکے اور ایسا ہوتا بھی ہے۔ جب درباری اپنی محبوبہ سیتا کو لیکر ہوٹل میں داخل ہوتا ہے

تو انہیں شادی شدہ سمجھ کر کمرہ مل جاتا ہے لیکن جب درباری زبردستی سیتا کو اپنے ہوس کا شکار بنانا چاہتا ہے تو بل فوراً چونک اٹھتا ہے۔ وہ بظاہر ایک ننھا سا بچہ ہے لیکن ماحول کی اچانک تبدیلی کو فوراً بھانپ جاتا ہے۔ اس کی چھٹی حس جاگ جاتی ہے۔ اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ درباری اور سیتا نے اس کی طرف سے اپنی توجہ پھیر لی ہے۔ انہیں باتوں میں مصروف دیکھ کر بل رونا شروع کر دیتا ہے۔ شاید اس طرح وہ ان کی توجہ کا مرکز بننا چاہتا ہے۔

" بل نے ڈر کر دونوں کی طرف دیکھا۔

" سیتا کو ابھی تک روتے دیکھ کر درباری کہہ رہا تھا ــــ " وہی مطلب ہوا نا ــــ تم مجھ سے پیار نہیں کرتیں ــــ "

" میں تم سے پیار نہیں کرتی ــــ ؟ میں تم سے ۔ ۔ ۔ ۔ !"

بل نے انگیٹھی کی راکھ منہ پر مل لی تھی اور اب رونے لگا تھا۔"

(بل)

بل کے اس طرح رونے سے درباری جھنجھلا اٹھتا ہے۔ اس کی پٹائی بھی کرتا ہے۔ لیکن بالآخر اسے اپنے کئے پر ندامت ہوتی ہے۔ وہ سیتا سے معافی مانگ لیتا ہے اور شادی کا وعدہ کرتا ہے۔ بل معصوم سا بچہ ہے لیکن ایک بار پھر اسے ماحول کی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے لیکن اس بار یہ تبدیلی خوش گوار تھی ــــ اسلئے بل درباری کے بڑے پن کو بھول کر ہنسنے لگتا ہے۔ بچوں کے اندر روٹھنے منے کا ہی انداز ان کے بھولے پن کی تصدیق کرتا ہے۔ ان کے اندر معاف کر دینے کی زبردست شکتی ہے۔ بچہ اپنی اسی معصومیت کی بنا پر فرشتوں میں جگہ پاتا ہے۔

ان دونوں کو روتے دیکھ کر بل نے رونا بند کر دیا۔ وہ حیرانی سے کبھی سیتا اور کبھی درباری کی طرف دیکھنے لگا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ جبھی ایکا ایکی وہ ہنس دیا جیسے کچھ ہوا ہی نہیں اور اپنے فخر کرنے کیلئے درباری کی مٹھی کھولنی شروع کر دی۔" (بل)

بیدی کے افسانوں میں بچوں کا کردار بہت اہمیت رکھتا ہے۔ بیدی ان بچوں کی مدد سے سماج کی انگنت برائیوں پر سے پردہ اٹھاتا ہے۔

یہ بچے متوسط طبقے کے ذہین بچے ہیں۔ ان کے سوالوں کا جواب دینا بہت مشکل ہے۔ بیدی کے افسانوں میں یہ سوال بچے ہی کرتے ہیں اس لئے کہ بڑے اگر سوال کرتے ہیں تو صرف اپنے آپ سے۔ بلکہ اکثر و بیشتر ان کے ذہن میں سوالات اٹھتے ہی نہیں۔ وہ اس سماج میں پلنے والی برائیوں، بے انصافی، طبقاتی جھگڑوں اور کرپشن کے عادی ہو چکے ہیں لیکن بچہ خود کو اس ماحول میں لووارد سمجھتا ہے۔ وہ اپنے ماحول سے مطابقت نہیں کر پاتا تو بڑوں سے سوال کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ٹلاداں کا بالو یہ سوچتے سمجھتے تھک گیا ہے کہ آخر ایک براہمن اور کا رندے میں کیا فرق ہے لیکن اسے اس کا جواب کہیں نہیں ملتا۔ شاید اس لئے کہ اس کے بڑوں کے پاس اس کا کوئی جواب نہیں کہ نسلی امتیازات کیوں جنم لیتے ہیں اور یہ کہ انسان کو اونچی نیچی برادریوں میں آخر کس نے بانٹا ہے؟ پرسادی اپنی جوان بیوہ ماں سے بار بار پوچھتا ہے کہ ان کے گھر منا کیوں نہیں ہوتا لیکن پرسادی کی ماں جواب دینے کے بجائے رونے لگتی ہے اس لئے کہ اس کے پاس پرسادی کے اس بظاہر سادہ سے سوال کا کوئی جواب ہی نہیں۔

بیدی کے بیشتر افسانوں میں بچہ کسی نہ کسی روپ میں موجود ہے۔ کہیں پوری کی پوری کہانی بچے کے گرد گھومتی ہے اور کہیں وہ ضمنی کردار ہے لیکن اچانک ہی کہیں سے ابھر کر کوئی شدید احساس جگا جاتا ہے۔ یہ بچہ کہیں بھولا بن کر بھٹکے ہوؤں کو راہ دکھاتا ہے تو کبھی تبل بنکر عورت اور مرد کے درمیان مقدس رشتے کی ڈور باندھتا ہے۔ کبھی یہ بچہ اچھوتوں کی صف میں کھڑا اپنا استحصال ہوتے دیکھتا ہے اور اپنی ناقدری پہ من ہی من کڑھتا ہے اور سرمایہ دار طبقے سے اپنی ہتک کا بدلہ لینے کی بات سوچتا ہے بیدی نے ان بچوں کے ذریعہ وہ کہلوایا ہے جو وہ خود کہنا چاہتے ہیں۔ ان بچوں کی نفسیاتی کشمکش پیش کر کے وہ پورے سماج کا عکس دکھانا چاہتے ہیں۔ بیدی نے ان بچوں کی زبانی وہ سوال اٹھائے ہیں جو سوال خود ان کے ذہن میں پلتے رہتے ہیں۔ بیدی کے یہاں ایک گہری سماجی معنویت کے ساتھ ساتھ بچوں کی نفسیات کا گہرا شعور ملتا ہے۔ بیدی نے جا بجا اپنی اس صلاحیت کا بھرپور استعمال کیا ہے۔ بھولا

کا کھولا، تلادان کا بابو، چھوکری کی لوٹ کا برسادی۔ یہ سب ایسے کردار ہیں جو اپنی نفسیاتی کشمکش کے ساتھ ابھرتے ہیں اور ہمارے سامنے ان گنت سوال رکھ جاتے ہیں۔ بیدی کے یہ کردار ہمیشہ زندہ وجاوید رہیں گے۔